زينة معاصري

ملامح النزاع

الملصق السياسي في الحرب الأهليّة اللبنانيّة

تقديم فوّاز طرابلسي



زينة معاصري

ملامح النزاع

الملصق السياسي
في الحرب الأهليّة اللبنانيّة

تقديم فوّاز طرابلسي

ترجمة عماد شيحة

مراجعة بيار أبي صعب



للنشر والتوزيع

إلى أمين وسميرة

First published as ***Off the Wall: Political Posters of the Lebanese Civil War*** in 2009 by I.B.Tauris & Co Ltd, London

ملامح النزاع:

الملصق السياسي في الحرب الأهليّة اللبنانيّة

طبعة أولى ٢٠١٠

الفرات للنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمراء ـ بناية رسامني

ص. ب: ١١٣/٦٤٣٥

بيروت ـ لبنان

هاتف: ٩٦١ ١٧٥٠٠٥٤

فاكس: ٩٦١ ١٧٥٠٠٥٣

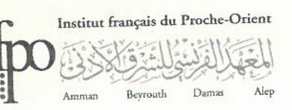
بريد الألكتروني: alfurat@alfurat.com

الموقع الالكتروني: www.alfurat.com

رقم الإيداع الدولي:

ISBN: 978-9953-417-74-5

تمّت الترجمة إلى اللغة العربية بمساهمة المعهد الفرنسي للشرق الأدنى.



تم انتاج هذا الكتاب بدعم مالي من مؤسسة هينرخ بل مكتب الشرق الأوسط.

HEINRICH BÖLL STIFTUNG
الشرق الأوسط

الآراء الواردة هنا تعبر عن رأي المؤلف وبالتالي لا تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤسسة.

تصميم الكتاب والغلاف: زينة معاصري بالتعاون مع عمر مسمار

خطوط العناوين: فاطمة بستاني

خطوط النصّ: فيدرا عربي من تصميم بيتر بيلاك وطارق عتريسي لـ«مؤسّسة خط» www.khtt.net وFedra Sans من تصميم بيتر بيلاك

التوثيق الفوتوغرافي للملصقات: أغوب كنلجيان

مسح الملصقات: Future Graphics، بيروت

طباعة: كاليغراف

المحتوى

تقديم

الملصقات بوصفها أسلحة

فوّاز طرابلسي

سؤال: لماذا نتذكّر حرباً أهليّة؟ جواب: كيلا تتكرّر. سؤالٌ آخر أكثر صعوبةً: ما الذي يتوجب تذكُّره من حربٍ أهليّة؟ بالتأكيد، لا يمكن تذكّر كل الأمور. لكنّ الأمر يقتضي ذكر أمورٍ عديدة، وبصورةٍ رئيسية الأسباب والدروس. ومع ذلك يتوجَّب نسيان أمورٍ كثيرةٍ أخرى. نعم، نسيان. فأنت لا تستطيع أن تنسى إلا ما تعرفه. إذن عُد إلى الذاكرة. النسيان أمر، أمّا فقدان الذاكرة فأمرٌ آخر.

كان فقدان الذاكرة طاغياً، على المستويين الشعبي والرسمي، في لبنان ما بعد الحرب. فقدان الذاكرة الجمعي كما هو حال فقدان الذاكرة الفردي، شكلٌ من أشكال كبت الذاكرة يتضمَّن عدداً من الميكانيزمات (الأوالات) المعقَّدة. فهو يلجأ لتمزيق الروابط بين أحداثٍ متذكَّرة وإلى طرائق الاستبدال والتكثيف والنقل على نحوٍ مشابهٍ تماماً لطرائق عمل الأحلام. يجري تصوير الحروب اللبنانيّة (١٩٧٥-١٩٩٠) في الخطاب المهيمن والكابت للذاكرة على شكل «حرب الآخرين» أو، على نحوٍ مخفَّفٍ أكثر، حرب «في سبيل الآخرين». بهذه العمليّة، يكثّف فقدان الذاكرة سببيَّةً متعدّدةً في سببٍ واحد، تحوّل الذنب وتحجب سرد الذاكرة والتنكُّر.

اختزلت خمسة عشر عاماً بمسمًّى وحيد، «الحرب اللبنانيّة»، يكفيه غرابة إطلاق صفة «لبنانيّة» على الحرب في حين أنّ أسبابها والمتحاربين فيها تعتبر جميعاً خارجيّةً أو منسوبةً لعواملَ خارجيّة. بل أسوأ من ذلك، سرعان ما ألبست سنوات القتال الطويلة وحمّامات الدم والنزوح والمعاناة لبوس كارثةٍ طبيعية، لنقل زلزالاً. هكذا، يجري تصوير إعادة الإعمار لما بعد

الحرب، بما هي «إعادة إعمار» مركز تجارة عالمي وسط بيروت، رمز انبعاثٍ سحريٍّ لعصر متألّق من الازدهار الاقتصادي والتعايش الطوائفي. يفصل فقدان الذاكرة مجدّداً الأسباب عن النتائج، ويحجب السؤال العفويّ البديهيّ: إن كانت مرحلة ما قبل الحرب «عصراً ذهبيّاً»، فلماذا أنتجت مثل هذه الحرب المروّعة؟ تعود الإجابة النافلة: ما من علاقة بين الاثنين؛ كانت «حرب الآخرين». كيف نجح الآخرون في دفع اللبنانيين إلى شنّ «حروبهم» بمثل هذا الحماس وقتل الكثيرين من بينهم (اللبنانيين) من «أجلهم» (الآخرين)؟ تتواصل الحلقة المفرغة دون توقُّف.

لهذه الأسباب، ولأسبابٍ أخرى، فإنّ فقدان الذاكرة، وإن تظاهر بأنه شفائي، إلا أنه مرضي بامتياز. وخلافاً لظاهر تخفيفه عن مريض الذكريات الدموية والحوادث الرضيّة، فهو يفعل العكس: يحكم على المريض أن يعيش ذلك «الماضي» الرَضيّ وإعادة تمثّله بما هو «حاضرٍ مستمر». لهذا، كان عيش سنوات ما بعد الحرب مشابهاً لـ«حربٍ أهليّةٍ باردة»، في انتظار «عودة» نسختها الأصليّة.

إنجاز زينة معاصري البارز في كتابها الأول هذا هو رسم الخطوط الفاصلة بين الذاكرة وفقدان الذاكرة. تدبّرت المؤلّفة بأناةٍ ودأبٍ وقَدْرٍ كبيرٍ من الموهبة أمر جمع وتوثيق وأرشفة مئاتٍ من ملصقاتٍ أصدرها شتّى الأفرقاء خلال حروب لبنان. وما يضفي قيمةً إضافيةً على المساهمة البارزة في الذاكرة الجمعيّة هذه، أنّ من أخذها على عاتقه هو فردٌ شجاعٌ وحيد، في وقتٍ نأت مؤسّساتٌ ومنظّماتٌ غير حكوميّة بنفسها عنها.

غير أنّ زينة معاصري فعلت ما هو أكثر من ذلك بكثير. قامت بتحليل الملصقات شكلاً ومضموناً، مكيّفةً على نحوٍ نقديٍّ عدداً من الأدوات النظريّة لهذا الغرض.

بدايةً، وضعت الملصقات في السياق، وأرّخت جزئياً، لأن التأريخ يبقى الترياق الشافي لفقدان الذاكرة. لم تقع معاصري في فخٍّ غالباً ما يقع فيه محلّلو المضمون، الذين يفترضون وجوب وجود «خطابٍ مهيمن» دوماً ينبغي السعي وراءه. فهي تحلّل تعدّدية خطاباتٍ تتحوّل وتغيّر أشكالها من مزاعمها الحداثية الأولى إلى عُري ذواتها الطائفيّة والانتمائية الأخيرة.

كذلك كانت المؤلّفة حريصة على التفريق بين ملصقات حربٍ أهليّة وبين ملصقات البروباغندا الحربيّة. وعلى الرغم من حقيقة أنّ الملصقات الأولى تحوي عناصر من البروباغندا، إلا أن رسائل البروباغندا هذه أقلُّ اهتماماً بتدمير العدوّ وإضعاف معنويّاته من اهتمامها بتعزيز نرجسيةٍ جمعيّةٍ وتعبئتها لخلق مبرّراتٍ إضافيةٍ للموت. والحال أنه نادراً ما يرتدُّ المرء في حربٍ أهليّةٍ فينضمّ إلى المعسكر المقابل. ربما يفرّ من القتال، لكنك لا تتوقّع ارتداد المقاتل إلى صفّ «العدوّ»، طالما أنك لن ترتدَّ، لأن مصيرك في الحالتين هو الموت. يعبّر منطق القبيلة عن هذه الحال بالمثَل القائل «الدم لا يصير ماءً».

تقول الملصقات الكثير عن الحرب.

في هذا الكتاب، تتحدّث الحرب بصورٍ وكلماتٍ تمتدح زعماء غائبين، وتنتظر أوبتهم، وتتنافس الميليشيات في المطالبة بالمناطق المتنازع عليها، أو بالوطن برمّته. وبقدر ما يتقلّص «وطن» كل فريق من الأفرقاء، يتّسع فضاؤه الديني-القبلي، وبقدر ما يتفجّر هذيان العنف والهويّة.

مجدّداً، توضع الملصقات في سياقها من أجل تقديم خلفيّةٍ لتطوّر فنّ الملصق العربي، وعلى نحوٍ خاصٍّ التجربة الفلسطينيّة-اللبنانيّة المشتركة، ويجري التفصيل في المنتجين والمموّلين، والفنّانين، وفي تشكيلة خبرات صنع الملصق.

أخيراً، لم يغب عن زينة ملاحظة تدهور الملصق جمالياً وفنياً حين خلعت الطوائف الدينيّة القبائليّة ثوب حداثتها وارتدت الأزياء العسكريّة الموحّدة للهُويات القاتلة.

الحروب الأهليّة هي الميدان المثالي للرمز. تضخّم الحروب الأهليّة المديدة وغير الحاسمة من شحنتها الرمزيّة حين تعجز المعارك خائبةً عن التقدّم أخيراً إلى مرحلةٍ نهائيةٍ تقرّر انتصار طرفٍ وهزيمة الآخر. يتضمّن النزاع حينها جرعةً إضافيةً من المبارزات الرمزيّة حيث تتضاعف الوظائف غير العسكريّة للعنف. تهدف مثل هذه المبارزات إلى إيقاع أكبر قَدْرٍ ممكنٍ من الجروح الرمزيّة «بالآخر». ابتكر محازبو الحروب الأهليّة اللبنانيّة وسائلَ عديدةً لإيقاع مثل هذه الجروح؛ المبارزات الكلامية بالشتائم والسباب عبر خطوط التماسّ (منقولة بمكبّرات الصوت أو الهواتف أو أجهزة اللاسلكي النقّالة)؛ الرسومات والكتابات العدوانية على الجدران؛ تدنيس الأماكن المقدّسة؛ الاختطاف؛ المعاملة المُذِلّة عند حواجز التفتيش؛ ناهيك عن الاغتصاب، الذي يبدو، على نحو لافت، أنه كان ظاهرةً محدودة في الحروب اللبنانيّة. ونقول عن هذه الأشكال الثلاثة الأخيرة من العنف على أنها رمزيّةٌ بمعنى أن التسبُّب في الأذى الجسدي للفرد فيها يعدّ أذىً رمزيّاً للجماعة بأكملها.

هنا، لا ينفصل الرمزيُّ إطلاقاً عن الفعل نفسه. يشحن الرمزيُ الفعلَ بدافعٍ إضافيٍّ. الآن، توجّه «شخصنة العدوّ» صيد القنّاصة، حيث «قتل أيٍّ منهم» يعادل «قتلهم جميعاً»؛ ويتطلّب تدنيس منطقة مقدّسة، أحياناً كثيرةً عبر القدّيسة والأولياء، تطهير تلك المنطقة بالدم والنار ممّن دنّسوها. فقد كانت الحروب اللبنانيّة رياديةً في التطهير العرقي.

الملصقات، كما عرفّتها معاصري على نحوٍ متقَنٍ بوصفها «مواضع رمزيّة للصراع السياسي»، سرعان ما تتحوّل إلى مواقعَ رمزيّةٍ للصراع العسكريّ.

يتحدّث مؤرّخ الفنّ الألماني هورست بريديكامب عن «حيويَّة» الصور في نظريّته حول الصورة-الفعل، Bildakt[1]. فهو يفترض أنّ الصور لا توضح أو تُزيِّن فقط. إنها تظهر دوماً في أشكالٍ جديدةٍ «مفعمةٍ بالحياة» وبهذا تكتسب دوراً «انعكاسياً». لا أعلم إلى أيّ حدٍ يمكن تطبيق نظرية بريديكامب على التمثيلات البصَريّة كافّةً. لكنّ أمراً واحداً يبدو مرجّحاً جداً: تهيئ نظرية الصورة-الفعل لإقامة علاقةٍ يبن الفنّ والحرب، بين الصور والعنف، حيث يمكن للصور أن تصبح بدائل للفعل الحقيقي أو للإنجازات الحقيقيّة.

ما من عجبٍ إذن في أن يوضح بريديكامب نظريّته بأمثلةٍ عن أشكال عنفٍ تستثيرها الصور. فهو يذكّرنا، على سبيل المثال، بصورةٍ شهيرةٍ لمتمرّدٍ يسدّد حربةً إلى صورة تشاوشيسكو، ولأنه لم يستطع أن يمسك مباشرةً بوجه الدكتاتور الرومانيّ، وجّه فعله العقابي إلى الصورة. ومنذ عهدٍ قريب، بثّت وكالات الأنباء صورة متظاهرين مصريّين يطأون صورةً كبيرةً للرئيس حسني مبارك أثناء الإضراب العامّ في السادس من أيار/مايو ٢٠٠٨ احتجاجاً على غلاء كلفة المعيشة.

يوميّاً، تمزّق الملصقات في شوارع مدن العالم بأيدي أشخاصٍ يعترضون على الرسائل التي تعرضها. لكن قد لا يكتفي المرء بجرح ملصقٍ بسكّينٍ أو حربة، قد يقتضي الأمر محاولة قتل الملصق.

في كل يوم يهاجم مخبولون أعمالاً فنّيّة، بطعن قماش لوحة أو تشويه جداريّةٍ أو تمثالٍ لأسبابٍ تبقى في معظمها شخصيّةً ومَرَضيّة. لكنّ أعمالهم تشكّل الاستثناء الذي يثبّت القاعدة الجماعية. إذ لم يقم المتمرّد الروماني أو متظاهرو القاهرة بأعمالٍ فردية، بل شابهوا إلى حدٍّ بعيدٍ أناساً منهمكين باغتيال سياسيٍّ.

يمكن للصور واللوحات، بأوسع معنىً للكلمة، أن تكون شديدة الخطر إلى درجة أنها تحتاج إلى حرّاسٍ وموادّ لا يخترقها الرصاص لحمايتها من العنف. فلوحة الغيرنيكا لبيكاسو لا تزال تُعرض من خلف قفصٍ زجاجيٍّ سميك في ملحقٍ لمتحف برادو في مدريد، بعد نصف قرنٍ من الحدث الذي دفع الفنّان لإبداعها. ويسهر على حراستها عنصرٌ مسلّحٌ من الحرس المدني. تُحرس جداريّة بيكاسو في عقر دارها من خطرٍ من نوعٍ آخر، إنها تُحرس في الحقيقة من مخبولٍ ينشط باسم مجموعةٍ عانت من «جروح ذاكرة» لم تشفَ منذ الحرب الأهليّة الإسبانية ١٩٣٦-١٩٣٩!!

أثناء كتابتي لهذه الكلمات، أرسل لي صديقٌ فلسطيني صوراً التقطها أثناء تجواله في منطقة نابلس لملصقات لا تزال معلّقة وسط قرية عقربة، تظهر الارتكاس المتعارض لذاكرة الفلسطينيين عن صدّام حسين. في ثلاثةٍ من تلك الملصقات، يظهر الدكتاتور في وضعيّة قتالية: في واحدٍ منها ألبس زيّاً عسكريّاً، وفي الآخرين نشاهده يطلق النار من بندقيّة كلاشنكوف. في

[1] Bredekamp, Horst, "Bildakte als Zeugnis und Urteil", in Monika Flacke (ed.), *Mythen der Nationen. 1945 -Arena der Erinnerungen*, Vol. I (Mainz, 2004).

أسفل أحد الملصقات، يوصف صدّام بأنه «ابو الشهداء، الزعيم، المجاهد، الشهيد: صدّام المجيد». يخال المرء أنّ البلديّة هي التي علّقت الصور أو بعض الوجهاء النافذين. لكنّ ذلك لم يمنع فلسطينيّين يحملون فكرةً معاكسةً عن الدكتاتور العراقي من صَلْيِ الملصقَينِ بالرصاص وتحويلهما إلى ما يشبه الغربال.

يقال الشيء نفسه عن سائق الدبّابة العراقي الذي وجّه، أثناء انسحابه من الكويت في العام ١٩٩١، مدفع دبابته لبعثرة جدارٍ يحمل بورتريه لصدّام حسين في مدينة البصرة الجنوبية. أطلق هذا العمل الرمزي شرارة انتفاضةٍ خاضها عشرات آلاف العراقيين في الجنوب في مواجهة نظام بغداد. من الواضح هنا أنّ سائق الدبّابة لم يكن بوسعه التنبّؤ بمفعول عمله، فلم يكن ردُّ فعله العنيف إلا استجابةً لتحدّي الحضور البصَري المحض لرجلٍ اعتبره مسؤولاً عن القمع الدموي والإذلال الهائل الذي عانى منه شعبه.

تحكي الحروب الكثير عن الملصقات.

ولكن لو لم تكن الملصقات تفرز مثل هذه الجرعة الكبيرة من التحدّي، فلماذا تستثير ردود فعلٍ بهذا العنف؟

قدّمت لنا زينة معاصري في قراءتها للحرب من خلال الملصقات وقراءتها للملصقات في ضوء الحرب، طريقةً أخرى للنظر إلى الملصقات: الملصقات بما هي أسلحة.

توضيح وشكر
بخصوص الطبعة العربيّة

خلال مراجعة الترجمة العربيّة، قمت بتنقيح النصّ، وأدخلت إليه تعديلات طفيفة، وصحّحت بعض الأخطاء التي وقعت سهواً في النسخة الإنكليزية. ومن جهة أخرى، أضفت إلى هذه الطبعة عدداً من الملصقات التي لم تنشر في الطبعة الإنكليزية.

أودّ أن أعبّر عن جزيل الشكر لكل من، فرانك ميرميه من «المعهد الفرنسي للشرق الأدنى»، وليلى زبيدي من «مؤسّسة هينريخ بُل». فلولا اهتمامهما ودعمهما لما خرجت هذه الطبعة العربيّة إلى الضوء.

كما أودّ أن أخصّ بالشكر كلّاً من الأصدقاء الذين ساهموا في إتمام هذا المشروع: بيار أبي صعب، لمراجعته الدؤوب للترجمة؛ وعمر مسمار لمساهمته القيّمة في تصميم الكتاب، ولاضفائه الكثير من المرح على جلسات العمل المشتركة؛ وأخيراً، عبودي بو جودة لحرصه منذ البداية على نشر الكتاب باللغة العربيّة.

تمهيد

كُتب الكثير عن الحرب الأهليّة اللبنانيّة، من وجهات نظرٍ متنوّعة إلى النزاع، ومعالجاتٍ مختلفة: روايات تاريخية، دراسات اجتماعيّة واقتصادية، سيَر ذاتية وحكايات شخصيّة. ومع ذلك، لم يولَ إلا اهتمامٌ قليل للثقافة البصَريّة التي أنتجتها هذه الحرب. فباستثناء كتاب ماريّا شختورة حرب الشعارات الذي تابع كتابات الشارع الجدارية في بيروت، بين العامين ١٩٧٥ و١٩٧٨، لم تعالج مطبوعةٌ أخرى العلاقة المتبادلة بين الإنتاج البصَري والصراع السياسي أثناء الحرب الأهليّة في لبنان.

جاءت فكرة هذا الكتاب في العام ٢٠٠٣ حين صادفتُ، في أرشيف مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت، مجموعة ملصقاتٍ سياسيّة، تعود إلى الفترة الممتدّة من ستّينات القرن العشرين إلى ثمانيناته. بعد تفحُّص المجموعة، بدأت بحثي بفرضيّة مفادها أنّ الملصقات السياسيّة الصادرة في تلك الفترة، شاهدة على زمن الحرب في لبنان، إذ نقلت سرديّات النزاعات التي لا تقتصر على النصوص فحسب. هكذا، تركّز اهتمامي على دراسة الخطابات السياسيّة لمختلف الأطراف اللبنانيّة المتحاربة، وكيفيّة تجسُّدها بصريّاً لتنشر على شكل ملصق. كما أنني عملت على مقابلة صانعي الملصقات، في محاولةٍ لفهم عددٍ من المسائل، بينها الدافع إلى تصميم ملصقاتٍ سياسيّة، وكذلك شروط عمل كلٍّ منهم، والجماليّة التي قامت عليها أعمالهم المختلفة.

ومع تقدّم البحث، كان من الضروري إدراك الدور الذي أدّته هذه الملصقات في سياق الحرب الأهليّة اللبنانيّة. لم يَعُد مفهوم البروباغندا مُرضياً بالنسبة إليّ، وقد كان موضوع الكثير من الدراسات حول حروب الدول، وبناء الأوطان بعد الثورة: الحربين العالميّتين، روسيا السوفياتيّة، كوبا، الصين، إيران. لاحظت تدريجاً أن تلك الحالات، والفهم اللاحق للملصقات السياسيّة التي نتجت عن كلٍّ منها، بوصفها بروباغندا دولة موحّدة كليّة الشمول، لا تنطبق على الملصقات اللبنانيّة في زمن الحرب. وتوصّلت إلى أن إعادة تحديد مفهوم الملصق السياسي في سياق الحرب الأهليّة، أمرٌ واجب التحقيق في هذا الكتاب.

تكمن السمة الرئيسية للبحث الذي قمت به خلال السنوات الماضية، في تجميع هذه الملصقات وتوثيقها وأرشفتها رقميّاً. فالمجموعة المتوافرة في مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت لا تشمل، رغم أهمّيتها، طيف الأطراف المتحاربة المختلفة، كما أنّها لا تغطّي فترة الحرب بأكملها. لذلك، باشرت في جمع الملصقات من مصادر مختلفة: أرشيف الأحزاب، مجموعات المكتبات خارج لبنان، المجموعات الخاصّة، ومجموعات المحازبين. وقد واجهت مصاعب جمّة في الوصول إلى تلك الموادّ، لأسباب مختلفة أهمّها الإهمال المحلّي للملصق، واعتباره إنتاجاً سريع الزوال، لا يستحقّ الحفظ.

أدّت الحرب إلى دمارٍ شامل. فعددٌ من الأماكن التي حفظ فيها أرشيف المؤسّسات أو الأفراد لم يسلم من الدمار الذي خلّفته خمسة عشر عاماً من النزاع الأهلي والاجتياحات المتكرّرة. وقد جاءت حرب إسرائيل على لبنان صيف العام ٢٠٠٦، لتزيد الأمر صعوبةً. فبعد أن أنهيت توثيق مئة ملصقٍ من مجموعة حزب الله، لم يَعُد هنالك من أثر للبناء الذي حفظت فيه هذه الملصقات. كما أن بضعة أحزابٍ ذكرت أنّ أرشيفها، إن لم يصب بأضرارٍ مباشرة أثناء الحرب الأهليّة، فقد تعرّض للسرقة أو للتخريب المتعمّد. علاوةً على ذلك، اضطرّ المحازبون الذين احتفظوا بمجموعاتهم الخاصّة من الملصقات إلى إتلافها من بين أدلّةٍ أخرى تربطهم بطرفٍ سياسي ما. حدث ذلك مراراً وتكراراً في أعقاب استيلاء طرفٍ على مناطقَ طرفٍ آخر، وغالباً نتيجة الاجتياحات المتكرّرة للجيوش الأجنبية التي أجبرت الناشطين السياسيّين الملتزمين بأحزابٍ معيّنة على التواري.

ومع ذلك، تدبّرت أمر توثيق ما يقارب خمسمئة ملصقٍ في قاعدة بياناتٍ رقمية، إضافةً إلى ما كان متوافراً في أرشيف مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت. تمكّن قاعدة البيانات من تيسير الوصول إلى الملصقات والبحث حسب الطلب فيها، لأنها أداة التحليل التي سهّلت عملي على هذا الكتاب. هدفي اليوم هو جعل قاعدة البيانات هذه، متاحةً للعموم في أرشيفٍ على شبكة الإنترنت، يقدّم مادةً غنيّةً لبقيّة الباحثين والطلبة المهتمّين. تعرض الملصقات سرديات النزاعات السياسيّة السائدة، بقدر ما تقدّم نظرةً متبصّرة لتاريخ الثقافة البصَريّة

العربيّة المعاصرة، ومهنة التصميم الغرافيكي المحلّية. وقد سبق أن استخدمت قاعدة البيانات بنجاحٍ في منتجاتٍ فنّيةٍ معاصرة كما استخدمها طلّابي في إطار حلقةٍ بحثيّةٍ أشرفت عليها في الجامعة الأمريكية في بيروت. خلال عملي الميداني في إطار هذا البحث، من جمع الملصقات ومقابلة صانعيها، وقعت على مادّة مهمّة لم يتّسع لها هذا الكتاب. لكنها ستكون موضوع دراستي المتواصلة حول الملصقات السياسيّة، ونواة مشاريع مستقبليّة تدور حول تاريخ الملصق العربي بوصفه ممارسةً إبداعيةً حديثةً، تجسّد الزمان والمكان من خلال الإنتاج الثقافي. في انتظار ذلك، آمل أن يسهم هذا الكتاب في تسليط بعض الضوء على مكانة الملصق وأهميّته وأبعاده المختلفة، وأن يشجّع أرشيف الملصقات على الشبكة، على دراسات جديدة، تتناول هذا النتاج الفنّي المحلّي الحيويّ الذي لم يحظَ بعد بنصيبه من الاهتمام.

زينة معاصري

شكر

أعبّر عن امتناني، بشكل أساسي، للأفراد ومؤسّسات الأرشيف وبعض الأحزاب السياسيّة التي وضعت بتصرّفي، بكلّ كرمٍ، ما تحتفظ به من ملصقات، لتسهيل إنجاز هذه الدراسة. أخصّ بالذكر مجموعة الملصقات المحفوظة منذ سنوات في مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت، والجهود التي بذلها مركز التوثيق الرقمي بهدف جعلها متاحةً للعموم على موقع الجامعة الإلكتروني. فلولا تلك المساعي الأوّلية، لما كان بوسعي الشروع في هذا العمل. كما أتقدّم بالشكر الجزيل للأشخاص الذين شاركوني في مجموعاتهم من الملصقات وأرشيفهم الخاص: أرمند بشعلاني، كارل باسيل، عبودي بو جودة، وسيم جبر، رندا شعث، عدنان شرارة. أدين بشكر خاص للفنان والجامع عدنان شرارة الذي ائتمنني على مجموعته الهائلة من الملصقات، ولعبودي بو جودة لدعمه المتواصل لهذا المشروع.

كذلك أتقدّم بالشكر للأحزاب السياسيّة التي تعاونت معي، ومنحتني فرصة الوصول إلى أرشيفها من الملصقات، وزوّدتني بمعلومات ثمينة تتعلّق بنشاطاتها الإعلامية أثناء الحرب. كما أودّ أن أشكر، فرداً فرداً، كلّ الفنّانين الذين أطلعوني على تجاربهم وفهمهم العميق للملصق السياسي: شربل فارس، وضّاح فارس، كميل حوّا، هواريان، محمد إسماعيل، نبيل قدوح، تمّوز قنيزح، منير معاصري، إميل منعم، محمد موصللي، غازي صعب، حلمي التوني.

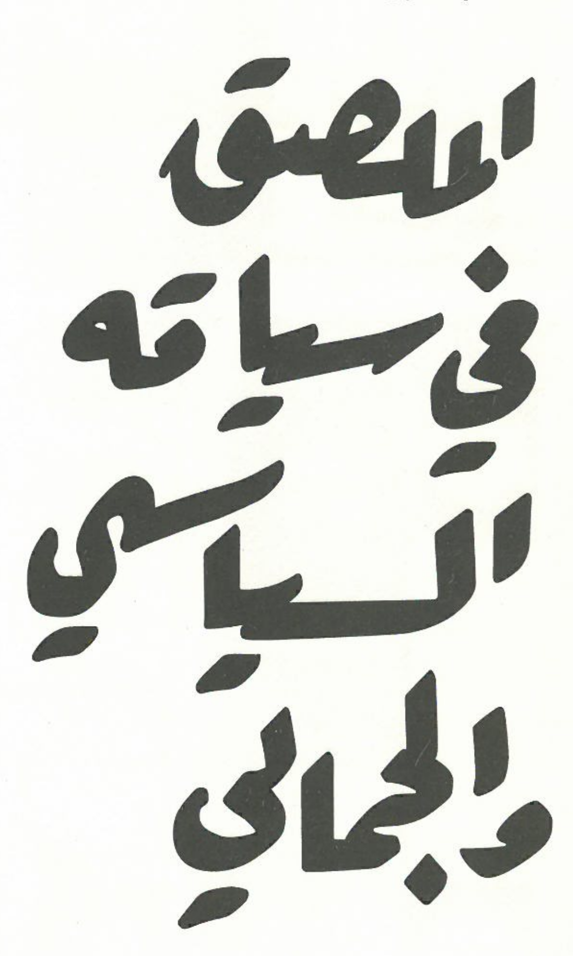
أعبّر كذلك عن جزيل شكري لـ«الجمعيّة اللبنانيّة للفنون التشكيليّة ـ أشكال ألوان» التي قدّمت مساهمةً في طباعة الكتاب باللّغة الإنكليزية، وإنتاج المعرض المتعلّق به «ملامح

النزاع» في إطار «أشغال داخليّة: منتدى عن الممارسات الثقافيّة». كانت كريستين طعمة من جمعيّة «أشكال ألوان» مؤيدةً متحمّسةً للمشروع، وأنا شديدة الامتنان لما قدّمته من عون. أشير أيضاً إلى ما أدين به لـ«الجامعة الأمريكية في بيروت»، فالمنحة التي قدّمتها لي جاءت دعماً أساسيّاً لانطلاق هذا المشروع، علاوةً عن المساعدات الأخرى التي دعمت بحثي بأشكال متعدّدة، من بينها توثيق الملصقات.

مضى على تحضير هذا الكتاب زمنٌ طويل، وما كان له أن يظهر لولا دعم الأصدقاء والزملاء وتشجيعهم. أودّ أن يسمحوا لي بتقديم شكري لهم هنا: هويدا الحارثي التي كانت دوماً على أهبة الاستعداد لتزويدي بالنصح في ما يتعلّق ببحثي ولقراءة المخطوط والتعليق عليه؛ فوّاز طرابلسي لتعليقاته المشجّعة على المخطوط ولتقديمه الرائع للكتاب؛ مروان غندور لقراءته المتأنّية وتحريره الدقيق للمقدّمة؛ رانيا غصن وجوزيت خليل وعليا كرامي، اللواتي قدّمن مساهمةً قيّمة وساعدنني في مهامَّ كثيرةٍ في مختلف مراحل المشروع؛ طلابي في الجامعة الأمريكية الذين تفاعلوا مع هذه المادّة حين قدّمتها في سياق حلقة دراسية، بكثير من الحماسة والنقاشات المحفِّزة؛ صالح بركات، سمير فرنجيّة، سمير صايغ وكيرستِن شيد، الذين وضعوا في متناولي معلوماتٍ ثمينةً ساهمت في اغناء هذه الدراسة؛ رجى أبي اللمع وبيار أبي صعب وسامر فرنجيّة وخالد ملص وداغمار رايشرت وجنى طرابلسي، لدعمهم الودّي وحسنِ مشورتهم خلال مجمل العمل؛ وأخيراً الصديق الراحل جوزف سماحة الذي أدين له باهتمامي بالسياسة.

أهدي هذا الكتاب إلى أبي، وأنا أستعيد جلسات النقاش الطويلة والصاخبة معه في شؤون السياسة، وإلى النساء الرائعات في أسرتي، سميرة، جاكلين وعفاف، اللواتي كان لمرونتهن وسخائهن أثرٌ بالغٌ في حياتي.

القسم الأوّل



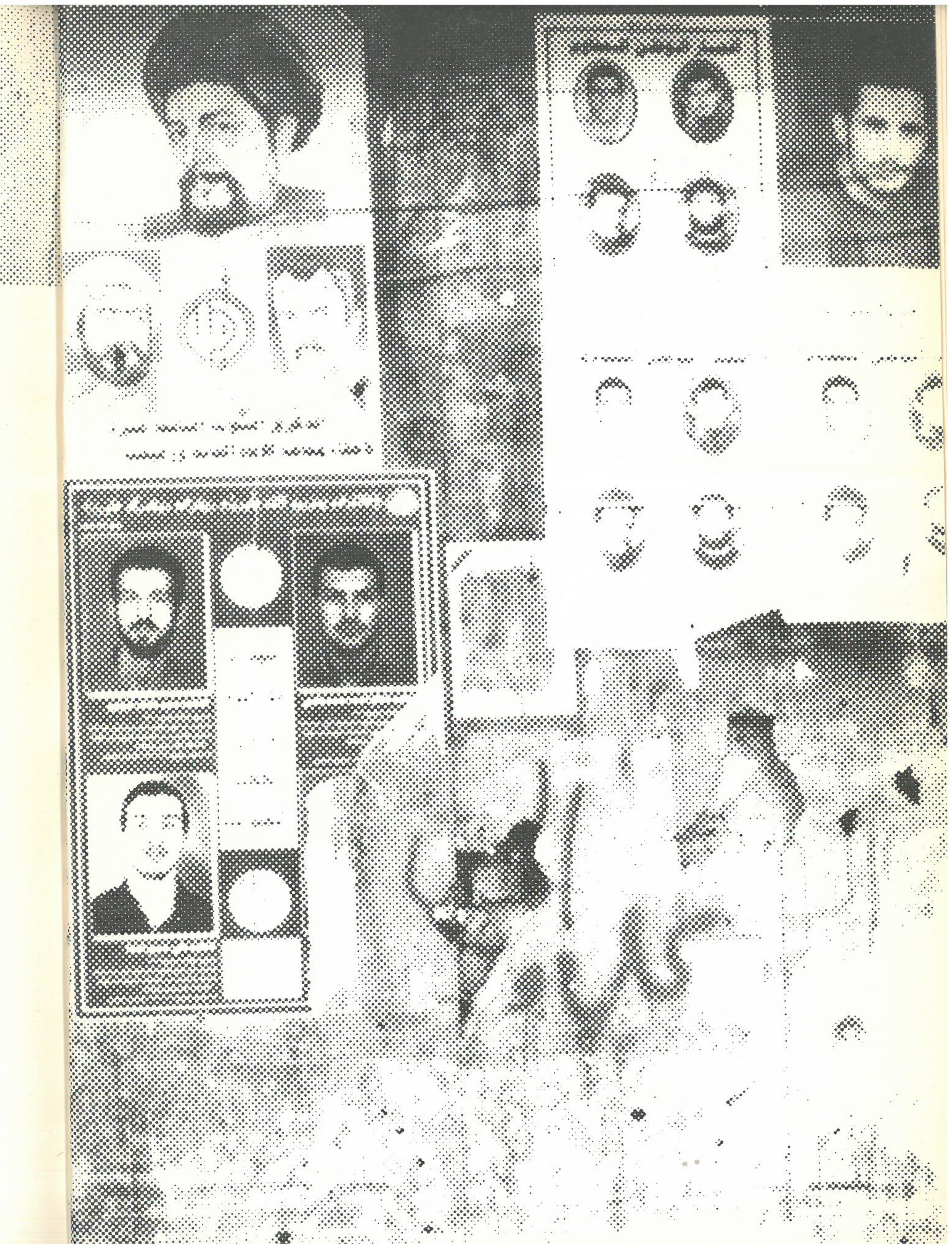
المقدّمة

الملصقات السياسية بوصفها مواضع رمزية للصراع

خلال سنوات الحرب اللبنانيّة (١٩٧٥-١٩٩٠)، ملأت الملصقات السياسيّة شوارع المدن، وغطّت جدرانها. كما شكّلت الحرب المتواصلة، بأشكال مختلفة، جزءاً من الحياة اليوميّة، فإن التداعيات البصَريّة لتلك الملصقات، صارت، بالخطاب السياسي الذي تنطوي عليه، منظراً طاغياً يساهم في تشكيل مشهديّة المدينة. كافحت الأحزاب السياسيّة لشرعنة نضالها السياسي وتعزيزه وهي تخوض معركة السلطة والسيطرة الميدانيّة. هكذا ترافق الأداء العسكري على الجبهات، مع معركة أخرى تدور حول العلامات البصَريّة، والاستيلاء الرمزي على الأرض، عبر إنتاج واسع للملصق السياسي ونشره.

الحرب الأهليّة اللبنانيّة حالة معقّدة، ارتبطت فيها الصراعات الداخليّة، من اجتماعيّة وطائفيّة، بالنزاعات الإقليميّة، ما طبع تركيبة الخطابات السياسيّة المتنوّعة، وميّز بين الأطراف المتحاربة على كثرتها. تجسّد هذا، بدوره، على حدٍّ سواء في إنتاج غزير ومتنوّع لملصقات سياسيّة، تضمّنت تداعياتٍ بصَريّةً متنوّعة ودلالاتٍ متعارضةً، إضافة إلى تطبيقاتٍ جماليّةٍ مختلفة. شارك في الحرب ما لا يقلّ عن عشرين طرفاً سياسيّاً لبنانيّاً لكلٍّ خصوصيّته الإيديولوجيّة. واستطاعت هذه الأطراف أن تحشد حولها عدداً كبيراً من المحازبين والمقاتلين، المستعدّين لتحمُّل كل ما يحمله نشاطهم السياسي من عواقب.

كيف نفهم طبيعة «الملصق» السياسي ودوره في سياق حرب أهليّة؟ كيف يمكن لملصقٍ سياسي، دون سواه من الملصقات المتعدّدة على الحائط نفسه، أن يلقى ترحيب



بعض الناس ونفور بعضهم الآخر؟ كيف نعلّل رفض أعداد كبيرة من المواطنين الانخراط في القتال، أو الالتحاق بأحد الأطراف، ومع ذلك نجدهم يتعاطفون مع الخطاب السياسي لملصق بعينه ويخافون مما يتوعّدهم به ملصق آخر؟

في نقد ثنائيّة البروباغندا / الالتزام السياسي

يشير الخطاب الشائع، وكذلك الدراسات الأكاديميّة، إلى الملصق السياسي بوصفه شكلاً من أشكال «البروباغندا» (أو الدعاوة السياسيّة)، غالباً بالمعنى الازدرائي، شاجبة وظائف التحريض والتلاعب التي تخفيها الرسائل الخادعة. في المقابل، عادة تتملّص الملصقات السياسيّة من نموذج الاحتجاج المدني، وسمة «البروباغندا» باعتبارها شكلاً من أشكال الالتزام السياسي، ويجري امتداحها لمساهمتها السياسيّة والتزامها بقضيّة عادلة. بين هذين الاتجاهين، ثَمَّة محاولات لتقدير أو، على الأقلّ، لرصد جماليّات الملصقات السياسيّة بمعزل عن محتوى «البروباغندا» فيها. في هذا السياق، ظهرت عناوين من قبيل «فن البروباغندا» و«فن الإقناع» و«فن الملصق السياسي»، فصُنِّف ما يمكن اعتباره «فنّاً» كأمر يستحق الدراسة في إطار الممارسات الإبداعية. ليست تلك العناوين التوفيقية، ولا التناقض بين البروباغندا والالتزام السياسي، بقادرة على تقديم تفسير مقنع للطبيعة السجاليّة للملصق السياسي. من يقرّر إذاً، وما هو معيار التمييز بين ملصقات البروباغندا وملصقات تعبّر عن الالتزام السياسي؟ أهو نمط الرسالة، أم المؤسّسة التي تقف وراء إنتاج الملصق، أم كلاهما معاً؟

يميّز ديفيد كراولي، في فصل بعنوان «ملصق البروباغندا»، بين مختلف أشكال الملصقات السياسيّة: الملصق الاحتفالي الذي ينتجه المحترفون ومؤسّسات الدولة، والملصق التحريضي الذي ينتجه هواة، مصادرهم محدودة[١]. يلاحظ كراولي أن النقد المثار في بريطانيا حول أساليب البروباغندا التي استخدمتها الدولة أثناء الحرب العالميّة الأولى، فضلاً عن توظيف الأنظمة الشموليّة للبروباغندا، أثار اهتمام الرأي العام و«شدّد على شعور الخوف المرتبط بمفهوم البروباغندا»[٢]. كما يلاحظ أنّ دول الغرب الديمقراطيّة تجنبت أثناء الحرب الباردة إنتاج «بروباغندا بصَريّة فاضحة»، طالما أن هذه الدول تراعي «اعتناق حريّة التعبير وحقّ الشعوب كافّةً في تقرير مصيرها، ما لا يتوافق مع حملات علنية لقولبة الرأي العام»[٣].

لكنَّ كراولي لم يتطرّق إلى أن هذه الدول الديمقراطيّة نفسها، تلجأ إلى أشكال أخرى من وسائل الإعلام الجماهيريّة وتطوّر من خلالها أساليب جديدة لـ«البروباغندا». تلك الأساليب الجديدة ليست على الأرجح أقلَّ قدرة على «قولبة» الرأي العام، لكنها ليست «فاضحة»، كما يبيّن نعوم تشومسكي في كتابه: **سيطرة وسائل الإعلام: الإنجازات المُبْهِرة للبروباغندا**. يكتب

١ Crowley, David, "The propaganda poster", in Margaret Timmers (ed.). *The Power of the Poster* (London: V&A Publications, 1998), pp. 100-1.

٢ المصدر نفسه، ص ١١٥-١١٦.

٣ المصدر نفسه، ص ١٢٩.

تشومسكي، إن هذه الأشكال الجديدة من وسائل الإعلام الجماهيريّة تمَّ تطويرها «ليس على شاكلة الدولة الشموليّة التي تمارس الإكراه. فهذه الإنجازات (الإنجازات المبهرة للبروباغندا) تحدث في ظلِّ شروط الحريّة».[٤] وإذ كانت دول الغرب قد انتقلت إلى وسائل أخرى من البروباغندا السياسيّة، فإن كراولي يبيّن كيف أن الملصق السياسي أصبح، في الستينيّات، أداة احتجاج والتزاماً سياسيّاً يمثِّل ثقافة مضادة:

> مع بضعة استثناءات، بدأ اهتمام الدولة في الغرب بملصق البروباغندا يخبو في الخمسينيات (....) وبدا أن أنواع التحريض السياسي المختبرة بين الحربين راحت تختفي بصورة متزايدة من المشهد العام. والحال أن موجة جديدة من الالتزام السياسي الاختياري ضعضعت تلك اليقينيّات. (....) فقد ظهرت أواخر الخمسينات أنواع جديدة من السياسات تهتمّ بقضايا أخلاقيّة ومعنويّة، وبتوسيع الحقوق المدنيّة (....) وبات اهتمام المعارضة اليساريّة يتركّز على قضايا جديدة: الحقوق المدنيّة للأقليّات الإثنيّة والنساء، والأسلحة النوويّة، وحرب فيتنام منذ منتصف الستينات، (...) مثل هذه المقاربات المباشرة للالتزام السياسي مجّدتها في أواخر الستّينات قطاعات الثقافة المضادَّة التي سعت إلى تسييس جميع مظاهر الحياة اليوميّة: كان لسان حالها يقول «كل ما هو ذاتي وشخصي هو سياسي»[٥].

أمّا ليز ماكويستون في كتابها الذي لاقى ترحيباً واسعاً **التحريض الغرافيكي: التصاوير السياسيّة والاجتماعيّة منذ الستينات**، فتميّز في حالات السياسات الوطنيّة بين الصوت الرسمي لـ«المؤسّسة» ويتضمّن «الحكومات والزعماء والمؤسّسات التي تدير نظم التحكُّم وتعريف الأولويّات والقيم المجتمعيّة»، والصوت «غير الرسمي» و«يخصّ أولئك الذين يستجوبون وينتقدون بل ويرفضون تلك النظم والبنى، إضافة إلى دوافع الذين يقفون خلفهم». وهي تعتبر أن كلا الصوتين يعتمد على تقنيّات البروباغندا، حتى وإن اختلفت الموارد المتاحة في كلّ حالة. ترى ماكويستون أن البروباغندا «جزء من الصوت الرسمي هدفه الفوز بالأصوات الانتخابيّة ووضع السياسات؛ لكنها أيضاً جزء من الصوت غير الرسمي الذي يحتجّ على النظام القائم أو يشجّع على المعارضة».[٦] وتعترف ماكويستون بأن كلاً من المؤسّسة والمؤسّسة المضادة تلجأ إلى تقنيّات البروباغندا سواء للحصول على القبول أم لاستثارة المعارضة. ومع ذلك، فهي حين تناقش ظروفاً خارج السياسة القوميّة للولايات المتحدة، يبرز مجدّداً هذا التناقض بين البروباغندا والالتزام السياسي، إذ تقترن البروباغندا والتلاعب بالرأي العام، في نصّها، مع السلطة المركزيّة الخاضعة لـ«صوت إيديولوجي وحيد» و«أنظمة قمعيّة». فضلاً

٤ Chomsky, Noam, *Media Control: The spectacular Achievements of Propaganda*, 2nd ed. (New York: Seven stories Press, 2002), p. 37.

٥ Crowly, p.134-136.

٦ McQuiston, Liz, *Graphic Agitation: Social and Political Graphics since the sixties*; (London: Phaidon, 2004) p.28.

عن أنها لا تستخدم تعبير «البروباغندا» حين تناقش تصاوير الاحتجاج والالتزام السياسي، المتعلّقة بقضايا التحرّر ومناصرة الديمقراطيّة ومناهضة الحرب والتغيير الاجتماعي وميول الشبيبة وسط حركات المقاومة الشعبيّة المتجذّرة. لا شك في أن الإطار الذي درست ضمنه ماكويستون تصاوير الالتزام السياسي كـ«أمثلة عن التصميم الغرافيكي بوصفه قوّة تغيير وتطوير اجتماعي»، يستحق كامل التقدير. لكننا نشكّك في نظرتها الثنائية التي تميّز بين قطبي البروباغندا والالتزام السياسي. تلغي هذه القطبيّة الإمكانات المختلفة لاستراتيجيّات البروباغندا المتجسّدة في مساعي الالتزام السياسي، وتتجاهل، في المقابل، حوافز الانعتاق في البروباغندا. فأساليب البروباغندا تتنوّع وفق الأشكال المعقّدة لتركيب السلطة وتجلّياتها، وطرق تشكيل الخطاب السياسي سواء بوسائل الهيمنة أم الهيمنة المضادّة.

تكمن المشكلة هنا في تعريف لم يتحدّد بعد يتعلّق بمفهوم «البروباغندا» في تصميم الملصق، وطبيعة عمله في الفضاء العام. فهو يحيل تارةً إلى وسائل لإشاعة المواقف السياسيّة بمعزل عن المؤسّسة أو الرسالة، ويُستخدم تارةً أخرى كخاصّية لشجب البلاغة السياسيّة القمعيّة «المخادعة». نظرة سريعة إلى النقاشات التي حدثت في منتديات الشبكة الإلكترونيّة حول الملصقات السياسيّة، أو التعليقات على المقالات ذات الصلة، تظهر هشاشة مثل هذا التصنيف. ليست ملصقات منظّمة أوسبال OSPAAAL الكوبيّة (منظّمة التضامن مع شعوب أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينيّة) إلا مثالاً واحداً من شتّى الملصقات السياسيّة التي تكشف كم هو تبسيطي التمييز بين البروباغندا والالتزام السياسي. فما يوصف ضمن إطار العقل التقدّمي على أنه ملصقات تضامن مع تحرّر العالم الثالث والنضالات الملازمة الأخرى، ينبذه الأمريكيون اليمينيّون، على سبيل المثال، بوصفه بروباغندا شيوعيّة. هناك مثال آخر، هو ملصقات تأييد المقاومة الفلسطينيّة، خصوصاً في نهاية الستّينات ومطلع السبعينات، فغالباً ما تشجب تلك الملصقات بوصفها مجرّد أدوات للبروباغندا، على الرغم من غياب دولة مؤسّسة صريحة تقوم بإنتاجها، فهي من إنتاج منظّمات متعدّدة وأفراد مستقلّين.

يخفق تطبيق مقولة التناقض بين البروباغندا والالتزام السياسي، كنموذج تحليلي، على الملصقات السياسيّة أثناء الحرب الأهليّة اللبنانيّة. من الواضح أننا لا نواجه هنا بروباغندا دولة كليّة الهيمنة، بل إننا أمام انهيار الدولة التوافقيّة في مواجهة فئات سياسيّة متعادية. وعلى حدٍّ سواء، ليس بوسع المرء التحدُّث عن مجرّد حركات جماهيريّة ناشطة، حين يتعامل مع الفئات المتحاربة التي تصدر عنها الملصقات موضع النقاش. إن التمييز القطبي بين البروباغندا والالتزام السياسي، أي وضعهما على طرفي نقيض، هو أكثر تشويشاً حين تحلّل الملصقات في إطار العلاقة مع جمهورها أو الذات المستهدفة: الجماعات السياسيّة المختلفة التي شكّلت

ميدان السياسة اللبنانيّة أثناء الحرب. وفق معايير كراولي وماكويستون، بوسع كل طرف منها أن يرفض ملصقات الأطراف الأخرى، على حدٍّ سواء بوصفها دعاية مخادعة، والادّعاء بأن ملصقاته تندرج في إطار التزام سياسي شرعي.

ثمّة إجماع، على ما يبدو، على مفهوم ملصق البروباغندا، بوصفه أداة إكراه جماهيريّة، حين يتعلّق الأمر بالأنظمة الشموليّة، ودول الغرب المتحاربة قبل الخمسينات. خارج هذه السياقات المحدّدة، حين يكون التعامل مع الملصقات السياسيّة عموماً من الصعوبة بمكان إيجاد شرعيّة تطبيقيّة لهذا النموذج النظري لملصق البروباغندا. إنّ فهم ملصق البروباغندا على هذا النحو، يخفق في تفسير الدور المعقّد الذي تلعبه الملصقات السياسيّة في حالة حرب أهليّة. نجاح الملصقات السياسيّة، أو إخفاقها، كأدوات إقناع جماهيري وبروباغندا، لا يقدّم إجابات شافية للأسئلة المطروحة في بداية هذه المقدّمة. فإذا كانت البروباغندا تنطلق من إمكان إحكام المعنى، في محاولة تحقيق سيطرة شاملة على الرأي العام، فإن ملصقات الحرب الأهليّة اللبنانيّة تؤكّد استحالة إحكام المعنى؛ قد يخفق الملصق في مخاطبة شخص ما لكنّه يتواصل بفعّاليّة مع شخص آخر. هذا المسار الانتقائي ليس اعتباطياً، ولا يستند إلى افتراض أن الأفراد يفسّرون على هواهم الرسائل التي تحملها الملصقات السياسيّة. فنموذج ملصق البروباغندا الذي يقوم مفهومه على الإقناع الجماهيري، عاجز عن تفسير الآليات المعقّدة للتواصل الممكن بين الملصق السياسي وجماعة معيّنة.

إذا شرعنا في إعادة التفكير في مفهوم البروباغندا، ونقد نماذج التواصل التي بنيت عليها مختلف التعريفات، فلربّما يكون بوسعنا تجاوز المفاهيم المختزلة حول «الإقناع الجماهيري»، و«الإكراه»، و«الخداع». حينذاك قد يصبح بوسعنا الشروع في دراسة معمّقة للملصقات كما تندرج في بناء الجماعات السياسيّة-الاجتماعيّة أثناء الحرب الأهليّة. وعليه، سنحاول في ما يلي تبيان حدود مفهوم البروباغاندا، وتقديم نماذج ومفاهيم نظريّة بديلة للتواصل. ذلك سيتيح لنا تقديم تصوّر جديد للملصقات السياسيّة، بوصفها مواضع رمزيّة للصراع على المعنى والخطاب السياسي. ومن هذا المنطلق، نقترح في هذا الكتاب دراسة للملصقات السياسيّة في الحرب الأهليّة اللبنانيّة.

نحو إعادة النظر بالبروباغندا

بعيداً عن قالب الملصق، قامت النماذج التحليليّة التي أدرجت مفهوم البروباغندا ضمن وسائل الإعلام الجماهيريّة الأخرى (التلفزيون، الراديو، الصحافة، الأفلام، إلخ.)، على أرضيّة خلافيّة ضمن حقل الدراسات الإعلاميّة خلال العقود المنصرمة. وقد انعكست الانقسامات

النظريّة، إضافةً إلى النضالات الاجتماعيّة والسياسيّة المحتدمة منذ ستّينات القرن العشرين، على النقاشات المتعلّقة بالنظريّة الإعلاميّة والثقافيّة. هكذا نلاحظ، في العقود الأخيرة، أن الدراسة النقديّة لوسائل الإعلام التي أرست قواعدها «الدراسات الثقافيّة البريطانيّة»، تخلّت عن مصطلح البروباغندا لمصلحة مفاهيم بديلة مبنيّة على نماذج معدّلة لمسارات الاتصال، سنعود إليها لاحقاً في هذه المقدّمة. لكن مفهوم البروباغندا لا يزال قائماً لدى بعض الباحثين، في محاولةٍ لاقتراح تعريفاتٍ جديدة للبروباغندا متكيّفة مع سياقي الديمقراطيّة والسياسة الليبراليّة. يعد كتاب هيرمان وتشومسكي، **صناعة الإجماع: الاقتصاد السياسي لوسائل الإعلام الجماهيرية**، مثالاً لدراسة نقديّة لـ«البروباغندا» كما طُوّرت منهجيّاً في مؤسّسات وسائل الإعلام الإخباريّة بصورةٍ خاصّة. تركّز دراسة هيرمان وتشومسكي على تغطية الأخبار، والمسار الذي تُنتَج من خلاله المعلومات والمعارف. فنموذج البروباغندا الذي اقترحاه «يتتبّع المسالك التي تمكّن المال والسلطة من انتقاء الأخبار الملائمة للنشر، وتهميش المعارضة، والسماح للحكومة والمصالح الخاصّة المهيمنة بتمرير رسالتها إلى الجمهور»[٧].

علاوةً على ذلك، يدرس جاويت وأودونيل البروباغندا، في كتابهما الواسع الانتشار، **البروباغندا والإقناع**، بوصفها مظهر اتصال يتوجّب تمييزه عن الإقناع وتقديم المعلومات، مع أنه يشكّل فرعاً لهما. واستناداً إلى دراسةٍ موسّعة للبروباغندا في مختلف وسائل الإعلام، يعرّفانها كما يلي: «محاولة منهجيّة مدروسة لتشكيل التصوّرات والتلاعب بالمعارف وتوجيه السلوك لتحقيق استجابةٍ تعزّز غاية الداعية المرجوّة».[٨] وعلى الرغم من أنّ تعريفهما للبروباغندا يشابه تعريف ملصق الأنظمة الشموليّة المذكور آنفاً، فتطبيقاته تتجاوز سياقات الأنظمة القمعيّة حيث تخضع مؤسّسات وسائل الإعلام مباشرة لسيطرة السلطة المركزيّة للدولة.

لكنّ اقتصار تعريف البروباغندا على شروط وأشكال اتصال محدّدة جدّاً، يثير شكوكاً جدّية حول مفهوم جاويت وأودونيل المتعلّق بمسار الاتصال. يميّز الباحثان البروباغندا عن الأشكال «الحرّة» الأخرى من الاتصال ونشر المعرفة: «عنصرا الغاية المتعمَّدة والتلاعب المترافقان مع خطّة منظّمة لتحقيق غرضٍ يصبُّ في مصلحة الداعية... يميّزان البروباغندا عن تبادلٍ حرٍّ ومفتوحٍ للأفكار».[٩] تفترض هذه العبارة مسبقاً وجود شكلٍ من الاتصال الإعلامي خارج بنى السلطة. كما تفترض، إلى حدٍّ ما، وجود شكل اتصالٍ غير بروباغاندي، هو «تبادل حرّ ومفتوح للأفكار» يقع خارج سيطرة اللغة والخطاب في المجتمع. فتركيزهما على «الغاية المتعمَّدة للداعية» كمبدإٍ محدّدٍ في البروباغندا، يتجاهل المسارات المعقّدة للاتصال نفسه، أي بنى السلطة الملازمة لإنتاج المعاني وتبادلها. والاتصال من وجهة نظرهما هو «عمليّة ينقل فيها المرسل رسالةً إلى متلقٍّ عبر قناة».[١٠] تتأطّر وجهة النظر تلك ضمن نموذجٍ خطّي إجرائي للاتصال، يستخفّ بعمل اللغة والتمثيل والخطاب. وسنناقش لاحقاً، كيف أنّها ملازمةً لأيّ

٧ Chomsky, Noam and Edward S. Herman, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (New York: Vintage, 1998), pp. 1-2.

٨ Jowett, Garth and Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, 3rd edn. (London: Sage Publications, 1999), p. 6.

٩ Garth and O'Donnell: *Propaganda and Persuasion*, p. 11.

١٠ المصدر السابق، صفحة ٢٣.

شكلٍ من أشكال الاتصال التي تتولّى إنتاج أنظمة الاعتقاد والدلالات الثقافيّة، وتبادلها. وهكذا يبدو لنا أن الحجج التي أوردها جاويت وأودونيل لا تجد حلّاً للضعف النظري الذي يعتري مفهوم البروباغندا بوصفه تركيباً تطبيقيّاً.

يسلّم جاويت وأودونيل بأن المعنى مركّب ومتعلّق بالسياق الاجتماعي، ولو أنهما يصرّان على أن تلك مسألةٌ يدركها الداعية جيّداً ويستغلّها لمصلحته.[١١] ويلاحظان أنه: «بسبب عوامل كثيرة تحكم تكوين القناعات والمواقف والسلوكيّات، يتوجّب على الداعية جمع كمٍّ كبيرٍ من المعلومات حول الجمهور المستهدف».[١٢] لا يقتصر تعريفهما، إذاً، على غائيّة الداعية المتعمَّدة فحسب، بل كذلك على إقصائه/إقصائها عن الجمهور «المستهدف» الخاضع للبروباغندا. فالنطاق الضيّق الذي يمكن من خلاله تطبيق مثل هذا التعريف للبروباغندا، يستبعد نسقاً واسعاً من وسائل التواصل الإعلامي حيث يكون كلٌّ من الداعية والجمهور خاضعين للتكوين الاجتماعي عينه.

يفترض التعريف، على نحوٍ مسبق، فصلاً كاملاً بين الجمهور والداعية بوصفهما كينونتين اجتماعيّتين تعزى إليهما المعتقدات والدلالات الرمزيّة. ولا بدّ من القول إن مثل هذا السيناريو يستخفّ بالنظام المعتقدي الخاصّ بالداعية الذي يحاكي «المعلومات المتعلّقة بالجمهور المستهدف». أي إنّ نظرة الداعية، بوصفه غريباً عن الجمهور المستهدف، هي التي تحكم إدراكه لهذا الجمهور. ومن جانبٍ آخر، فإن معتقدات الجمهور ومواقفه تعتبر معلوماتٍ واقعيّةً فعليّاً، تسبق عمليّة البروباغندا. بعبارةٍ أخرى، يزعم جاويت وأودونيل أنّ الداعية يتصرّف وفق خلفيّاتٍ ثابتة معيّنةٍ مسبقاً، تكون فيها معتقدات الجمهور ومواقفه محدّدة وقابلة للقياس. لكن إذا اعتبرنا أن للجمهور خصائص جوهريّة وعقائد ثابتة، فمعنى ذلك أن التلاعب بتصوّر هذا الجمهور، وتوجيه سلوكه، يصبحان أمراً مستحيلاً. هكذا تفشل البروباغندا، بالنتيجة، في تحقيق دورها.

إذا نظرنا إلى البروباغندا كشكل اتصالٍ يحرّض جمهوره على التغيُّر، فإننا نعتبر أن الجمهور خاضع لتقلّباتٍ مستمرةٍ في المعتقدات والمواقف التي تحدّدها شتّى أنواع البروباغندا و«العديد من العوامل» التي يتعرّض لها. إذاً، يصعب اختزال الجمهور إلى كينونةٍ متجانسة، تلخّصه شذرات «معلومات»، حتى لو زعم الدعاة ذلك. ففي «فيض وسائل الإعلام» حاليّاً، حيث نصادف حشداً من الخطابات المتنافسة، يصعب تصوّر نشاط بروباغندا وحيدة يؤثّر في جمهوره، من غير أن يتأثر بما يحدث خارج عمل هذه البروباغندا. في حالة الحرب الأهليّة اللبنانيّة، كما ذكرنا آنفاً، سُمعت أصواتٌ متعدّدة على نحوٍ متزامن، من غير أن تشكّل، في أي موضع، جوقةً وطنيّةً متناغمة.

١١ المصدر السابق، صفحة ٧.

١٢ المصدر السابق، صفحة ٩.

باختصار، يمكن إيجاز الحجج التي نسوقها لمعارضة تعريف جاويت وأودونيل للبروباغندا، بالنقاط الثلاث التالية: أولاً، لا يمكن لعمليّة البروباغندا أن تحدَّد ببساطة، وتُقتصَر على مسائل التعمُّد والفصل المجرّد بين الداعية والجمهور. ثانياً، لا يمكن اختزال الاتصال إلى عمليّة نقلٍ خطيّة، من دون دراسة كيفيّة تضمين المعاني ونظم الاعتقاد في اللغة والخطاب. وثالثاً، لا يمكن أن يُنظر ببساطة إلى السلطة في وسائل الاتصال بوصفها عمليّة تجري تبعاً لنموذج هيمنة وحيد الاتجاه من الأعلى إلى الأسفل. أي أن، تلك السلطة لا تنبعث ببساطة من الداعية إلى جمهور المتلقّين، عبر التلاعب بأنماط تفكيرهم وسلوكهم وتوجيهها. لكن السلطة بالأحرى، تتضمّن في إنتاج المعرفة والخطاب يتولّاه على نحوٍ متبادلٍ الدعاة وجمهورهم. إذاً، لا يمكن اختزال البروباغندا، في حدِّ ذاتها، إلى عمليّة نقلٍ آليّة لرسائل تلاعب يقوم بها الدعاة للتأثير، في هذا الاتجاه أو ذاك على الجمهور الواسع. وسنقدّم في ما يلي النموذج البديل الذي عرضه ستيوارت هول لوسائل الاتصال الإعلامي، ينتقد النموذج التقليدي للبروباغندا المستند إلى مفهوم رسالة ـ مرسل ـ متلقٍ، ويعتبر وسائل الاتصال عمليّة «تشفير / فكّ تشفير» (encoding / decoding).

نموذج هول حول «التشفير / فكّ التشفير»

كان لبحث ستيوارت هول حول «التشفير / فكّ التشفير» الصادر في العام ١٩٧٣ والمعدّل في العام ١٩٨٠، تأثيرٌ بالغٌ في الأبحاث المتعلّقة بوسائل الإعلام الجماهيريّة، ويعتبر في الوقت الراهن محدِّداً لاتجاه «الدراسات الثقافيّة البريطانيّة». هذه الأخيرة بدأت في الستّينات في مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافيّة المعاصرة، حيث أمضى هول خمسة عشر عاماً (١٩٦٤-١٩٧٩)، وتقدّم بمقاربات نقديّة متعدّدة الحقول لدراسة المجتمع المعاصر.[١٣] قام هول، من خلال نموذج «التشفير / فكّ التشفير»، بتحدّي النموذج التقليدي للاتصال في أبحاث وسائل الإعلام الجماهيريّة، عبر انتقاد ثلاثةٍ من عناصره الرئيسيّة: شفافيّة رسالة وسائل الإعلام ومحتواها، وخطيّة عمليّة الاتصال، واستسلام الجمهور لتلاعب وسائل الإعلام. وبما اننا عرضنا هذه المسائل باختصارٍ سابقاً، نقترح هنا التوسُّع فيها بالصلة مع بحث هول. في ما يلي، سنقوم بعرض البنى النظريّة الأساسيّة للخطاب والتراكب والهيمنة التي أقام عليها هول حججه. فهي تشكّل، مع نموذجه حول «التشفير / فكّ التشفير»، الأدوات التحليليّة لدراستنا في هذا الكتاب.

يستند نقد هول لشفافيّة رسالة وسائل الإعلام ومحتواها، نظريّاً، إلى مقارباتٍ دلاليّةٍ (semiotic) للّغة والتمثيل، كما أنّه يستعين بمفهوم ميشال فوكو حول الخطاب وسياسة التمثيل. يوضح هول كيفيّة تشكُّل المعاني عبر النظم التمثيليّة واللغة والصور، التي تعمل

١٣ كتب دوغلاس كيلنر: «كان تركيز «الدراسات الثقافيّة البريطانية» في أي وقتٍ يمر عبر نضالات السياق السياسي القائم وبالتالي فإنّ معظم عملها جرى تصوّره بوصفه تدخّلاً سياسياً. دراساتهم للإيديولوجيا والسيطرة والمقاومة، ولسياسات الثقافة، حوّلت الدراسات الثقافيّة إلى تحليل النتاجات الثقافيّة والممارسات والمؤسّسات ضمن شبكات السلطة القائمة، لإظهار كيف أن الثقافة تقدّم أدوات للسيطرة وفي نفس الحين تقدّم موارد للمقاومة والنضال». Kellner, Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995), p. 36.

من خلال رموز مشفّرة ثقافيّاً. ويعالج تعقيد رسالة وسائل الإعلام التلفزيونية المؤلّفة من رموزٍ بصَريّة وسَمعيّة معاً؛ وهو ما يميّز الملصقات جزئيّاً. وفي نقاشه، يدافع عن إمكانيّة أن تحمل الصور درجةً من التشابه مع الموضوع الممثّل، في حين أنها لا تقدّم معنىً أحاديّاً ثابتاً لذلك الموضوع. كما يؤكّد على أنّ التمثيل في اتصال وسائل الإعلام هو نتيجة ممارسة فكريّة، فيكتب حول ذلك:

> يستطيع الكلب أن ينبح في الفيلم، لكنه لا يستطيع العضّ. الواقع موجود خارج اللغة، لكنّ اللغة تتوسّطه باستمرار من خلالها وبها: وما يمكن قوله ومعرفته يتوجّب أن يكون منتجاً في الخطاب ومن خلاله. فالمعرفة الفكريّة ليست نتاج تمثيل «الواقع» على نحوٍ شفّافٍ في اللغة، إنما نتاج تركيب اللغة في علاقات الواقع وشروطه. وبالتالي، ما من خطابٍ مفهوم من دون عمليّة تشفير.[١٤]

يحيل هول في قوله ذاك إلى مفهوم فوكو حول الخطاب، بوصفه نظاماً تمثيليّاً ـ نسقاً متماسكاً لمتواليات دلاليّةٍ تحكمها قواعد التكوين والشيفرات الاجتماعيّة القائمة تاريخيّاً. يُبنى المعنى، وفق فوكو، عبر خطابٍ ينتج معرفتنا عن «الواقع». ويعيّن الخطاب طرائق التحدُّث عن موضوعٍ ما ويحدّدها، إضافةً إلى قواعد التصرُّف داخل مجتمعٍ في وقتٍ محدَّدٍ تاريخيّاً.

ينكبُّ هول على حدٍّ سواء على علم الدلالات (السيمياء ـ semiotic)، لمعالجة المفاهيم الخاطئة عامّةً حول الصورة بوصفها تمثيلاً شفّافاً «للواقع». كما أنه يتمسّك بفكرة أنّه في حين تكون العلامات في الصور أكثر تحكّماً من اللغة / النص في علاقتها مع الموضوع الدالّ، فإنّ «ذلك لا يعني أنّه ما من شيفراتٍ تتخلّل تلك العمليّة، بل إن هذه الشيفرات قد تطبّعت على نحوٍ عميق»[١٥]. يستند هول هنا على دراسة رولان بارت السيميائيّة حول الصورة الفوتوغرافيّة في الصحافة والإعلان. ففي تحليل بارت لصورة الإعلان، يميّز الأخير بين نوعين من نظم إنتاج الدلالة في الصورة، «نظام المعنى المضمر ـ رسالة أيقونيّة مشفّرة» و«نظام المعنى الظاهر ـ رسالة أيقونيّة غير مشفّرة». ويصرّ، كما يفعل هول، على أنّ التمييز يفيد غرض التحليل؛ وهو لا يحدث بالتأكيد في القراءة العاديّة طالما أنّ كلا النظامين يتقاسمان مادّة الموضوع الأيقونيّة نفسها؛ «يتلقاهما مشاهد الصورة معاً وفي الوقت نفسه»[١٦].

يراكب نظام المعنى المضمر للصورة، بحسب بارت، سلسلةً من العلامات المتقطّعة التي تتشفّر فيها المعاني على نحوٍ رمزي. تندرج هذه العلامات في إطارٍ إيديولوجيٍّ وتاريخيٍّ وثقافيّ، وتتطلّب أنواعاً مختلفةً من المعارف لدى المشاهد. أمّا نظام معنى الصورة الظاهر، فيبدو من جانب آخر حرفيّاً وإدراكيّاً. وهو يشتمل على عددٍ من المواضيع، مسمّاةٍ ومعرّفةٍ، موجودةٍ

١٤ Hall, Stuart, "Encoding / decoding", in Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds). *Culture, Media, Language* (London: Routledge, 1980), p. 131.

١٥ المصدر السابق، صفحة ١٣٢.

١٦ Barthes, Roland, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), P. 36.

في المشهد المصوَّر. ينشئ مستوى المعنى الظاهر في الصورة الأيقونية، كما يعلن بارت، «مفارقة رسالة من دون شيفرة». ففعل تسمية هذه المواضيع أو الإشارة إليها بوساطة اللغة، يفترض تدخُّل شيفرةٍ لسانيّة. عرّف بارت جانب الرسالة المرتبط بالمعنى الظاهر في دراسةٍ سابقة، «الأسطورة اليوم»، بوصفه «أول نظامٍ لإنتاج الدلالة»، حيث يرجعه إلى نظام اللغة. وهو يعتبر أنّ المعنى الأوّل المكتمل، أو العلامة اللسانيّة، يعمل كدالٍّ في «نظام الترتيب الثاني لإنتاج الدلالة» للإشارة إلى معانٍ ومدلولات هي حصيلة عرف اجتماعي وإيديولوجيا. يلتحق نظام إنتاج الدلالة الثاني بعالم الأسطورة، كما يدَّعي بارت. و«الأسطورة»، بوصفها شكلاً إيديولوجياً للخطاب، «ما فوق اللغة»، وفق بارت، تمسك باللغة لتطبيع معانيها ومفاهيمها الخاصّة.[١٧] وبالعودة إلى دراسته اللاحقة حول صورة الإعلان، يعلن بارت مجدّداً أنّ المعنى الظاهر لصورة الإعلان يحجب المعنى المضمر خلف معنىً يبدو جوهرياً، وكأنّ «وجوده طبيعي» من ضمن المواضيع الممثّلة. فيكتب: «تجعل الصورة الظاهرة من الرسالة الرمزيّة أمراً طبيعياً، كما أنها تبرّئ الرسالة المضمرة من المكر الدلالي الكثيف، خصوصاً في الإعلان».[١٨]

في تحليل بارت السيميائي، تتوحّد العلامات المتقطّعة أو المعاني المشفّرة المبعثرة، في المستوى المضمر للصورة، عبر تدفّقٍ متّصلٍ من علامات المعنى الظاهر فيها. ومن خلال المعنى الظاهر تتجمّع العلامات المضمرة المتنوّعة على هيئة كلٍّ متماسكٍ يشكّل الخطاب الإعلاني لمنتجٍ معيَّن. هكذا تقوم الصورة الأيقونيّة الظاهرة بتطبيع المعنى المركّب والمشفّر؛ فإذ بـ«عالمٍ متقطّعٍ من الرموز...» يعوم بتعبير بارت «في حوض البراءة البهي...»[١٩].

استناداً إلى نظريّة الخطاب وعلم الدلالات، يرى هول أنّ الرسائل «تشفّر» و«تفكّك شيفرتها» على نحوٍ فكري، عند طرفي سلسلة الاتصال. في لحظة البدء، تشفّر الرسائل في «خطابٍ مفهوم»، مركّب ضمن الأطر المعرفيّة لمؤسّسة المرسل/الناشر. وفي لحظة أخرى، «تفكّك شيفرة» الرسالة، ويقرأها الجمهور بوصفها «خطاباً مفهوماً» ضمن أطرٍ معرفيّة خاصّة. ويضيف: «قد لا تكون شيفرات التشفير وفكّ التشفير متساوقةً على نحوٍ كامل». إذ تعتمد درجات عدم التساوق في التواصل المتبادل على درجات التساوق/عدم التساوق في أطر المعرفة أو الاختلاف الفكري ضمن الفضاء الاجتماعي، بين مصدري الرسائل وجماهير المتلقّين. يتبدّى هذا الاختلاف الذي يدعوه هول «فقدان التوافق»، بين شيفرات المصدر والمتلقّي في لحظة النقل من وإلى شكل فكري».[٢٠]

يوصلنا ذلك إلى نموذجه المقترح حول عمليّة الاتصال. بغرض معارضة نموذج النقل الخطّي، مرسل ـ رسالة ـ متلقٍّ، يستفيد هول من نموذج ماركس حول إنتاج السلعة ليقترح دورةً تنتجها وتعزّزها لحظات متراكبة من تشفير/إنتاج وفكّ تشفير/استهلاك. ويوضح ذلك على الشكل التالي:

١٧ انظر: Barthes, Roland, *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1983).

١٨ Barthes: *Image Music Text*, p. 45.

١٩ المصدر السابق، صفحة ٥١.

٢٠ المصدر السابق، صفحة ١٣١.

قيمة هذه المقاربة أنه في حين تكون كل لحظةٍ من لحظات التراكب ضروريّةً للدورة ككل، فما من لحظةٍ بوسعها أن تضمن تماماً اللحظة التالية التي تتراكب معها [...] علينا أن ندرك أنّ شكل الرسالة الفكري أصبح امتيازاً في الاتصال المتبادل (من وجهة نظر التداول)، وأن لحظات التشفير وفك التشفير، مع أنها مستقلّةٌ نسبياً في ما يتعلّق بعمليّة التبادل ككل، هي لحظات حاسمة.[٢١]

تتواتر فكرة «التراكب» في نصوص هول، ويستخدمها لمعالجة شكل الرابط الذي يستطيع خلق وحدةٍ في خطاب العناصر المتمايزة والمختلفة للقوى الاجتماعيّة والإيديولوجيّة التي يمكن إعادة تراكبها بوسائل مختلفة ولحظاتٍ وشروطٍ تاريخيّة مختلفة. التراكب، بحسب هول، هو رابطٌ «ليس ضروريّاً ولا حاسماً ولا مطلقاً ولا جوهرياً في كل الأوقات»،[٢٢] وهنا يقطع هول مع الحتميّة الاقتصاديّة، السمة الطبقيّة الضروريّة في النظريّة الماركسيّة الكلاسيكيّة للتراكب الإيديولوجي. بوضع التراكب ضمن إطار الممارسة الفكريّة، يلتقي هذا الأخير مع وجهات النظر ما بعد الماركسيّة المتعلّقة بالخطاب، خصوصاً مفهوم إرنستو لاكلو وشانتال موف حول «التراكب الفكري».[٢٣] ففي دراستهما «في نقد قطعيّة الاجتماعي: عداوات وهيمنة»، يعرّف لاكلو وموف التراكب في سياق الكلّ الفكري كما يلي:

> سنطلق تسمية تراكب على أية ممارسة تؤسّس علاقةً بين عناصر تتعدَّل هُويّاتها نتيجة تطبيق التراكبيّة. وسنطلق تسمية خطاب على الكلّ المشيّد الناتج عن تطبيق التراكبيّة. كما أننا سنطلق تسمية اللحظات على الأوضاع المتباينة بقدر ما تظهر متراكبة ضمن الخطاب. بخلاف ذلك، سنطلق تسمية عنصرٍ على أيِّ اختلافٍ لا يتراكب فكريّاً.[٢٤]

تنشأ نظرة لاكلو وموف لعمليّة التراكب الفكري عن ثلاثة تعيينات يعزوانها إلى التكوينات الفكريّة. يتصل الأوّل بالمدى المادّي والعقلي للتكوين الفكري، متضمّناً كلّاً من اللغة والممارسة. ويتعلّق الآخر بتماسك التكوين الفكري. ورغم أنهما قريبان من صيغة فوكو ـ «انتظام التشتُّت» بوصفه سمة التماسك ضمن تكوين فكري ـ إلّا أنّهما يُعنيان أكثر بلحظات التراكب ـ نسق مواضع تفاضليّة في حقل فكري.[٢٥] يتعلّق المظهر الثالث، الأكثر ارتباطاً بنموذج «تشفير/فكّ تشفير» بدرجات انفتاح وإحكام تكوين فكري. فالخطاب، وفقاً لموف ولاكلو، متجليّاً في منطقٍ متصلٍ وتفاضلي، يصدر الحقل الفكري من دون إحكام، بذلك لا يمكن للمعاني أن تكون ثابتة، بل تتوسّع إلى لعبة غير محدودة لإنتاج الدلالات. ومع ذلك، يدافع المؤلّفان عن أنّ كلّاً فكريّاً لا يظهر من دون أي تحديد: «لا الثبات المطلق ولا عدم الثبات

٢١ المصدر السابق، صفحة ١٢٩.

٢٢ Grossberg, Lawrence, "On post-modernism and articulation: an interview with Stuart Hall", in David Morley and Kuan-Hsing Chen (eds), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (London: Routledge, 1996), p. 141.

٢٣ يستند استخدام هول للتراكب إلى تطوير إرنستو لاكلو لنظرية التراكب في كتابه: *Politics and Ideology in Marxist Theory*. انظر Grossberg: "On post-modernism and articulation", p. 142.

٢٤ Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 2nd edn.(London: Verso, 2001), p. 105.
يستند تحليلهما للتراكب إلى منطق لويس ألتوسير حول فرط التصميم. يلاحظ لاكلو وموف فرط التصميم بوصفه «مجال التحوّل الطارئ بوصفه معارضاً لتصميمٍ أساسي... حقل الهُويات، الذي لم يتوصل أبداً إلى أن يثبت تماماً»، صفحة ٩٩-١١١.

٢٥ Laclau and Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy*, pp. 105-6.

المطلق ممكنان». استحالة الإحكام المطلق تستلزم «تثبيتات جزئية»، خلافاً لذلك لا يمكن لتراكب العناصر في لحظات أن يظهر.

في ضوء تعريف لاكلو وموف للتراكب داخل كلٍّ فكري، نستطيع فهم استخدام هول لـ«لحظات التراكب» في نموذجه تشفير / فكّ تشفير بوصفه تأكيداً على التثبّت الجزئي للمعنى، عبر تأكيده على المتّصل (المستقل نسبيّاً)، رغم سمة الضروري (الحتمي) المرتبطة باللحظات في البنيان الفكري لعمليّة الاتصال. يشير هول لتثبُّت جزئي للمعنى، حين يدرس السمة التفاضليّة، بل التراتبيّة، لعلامات التضمين داخل الاجتماعي. الشيفرات هي حصيلة ممارسة فكريّة تقيم، وفق تعبير هول، «معانيَ مفضّلة أو مهيمنة»:

> يبدو وكأنّ مجالات الحياة الاجتماعيّة المختلفة تنتظم في ميادين فكريّة، تبعاً لنسقٍ تراتبي في معانٍ مفضّلة أو مهيمنة. [...] نقول مهيمنة وليس «حتميّة» لأنها قابلة دوماً لتصنيف وتعيين وفك تشفير حدثٍ محدّد، ضمن ما هو أكثر من تنميط واحد. بيد أننا نقول «مهيمنة» نظراً لوجود نموذج «قراءاتٍ مفَضّلة»، ولكليهما نظام إيديولوجي / سياسي / مؤسّساتي قائمٌ فيها، فتصبح بذاتها ممأسسة.[26]

على هذا النحو، يزيل نموذج هول «تشفير / فكّ تشفير» إحكام المعنى أو تثبيته الكلّي بواسطة المرسل، كما يتجلّى في نماذج الاتصال التقليدية. لكنه يسقط بشكلٍ آنيٍّ إمكانية لعبةٍ لا نهائيّةٍ للمعنى، في عمليّة الاتصال الإعلامي. التشفير لا يشكّل ضمانةً لفك التشفير، كما يدّعي هول، ومع ذلك يصرّ على وجوب وجود درجةٍ من التبادل بين هاتين اللحظتين، «خلافاً لذلك لا يمكن التحدُّث إطلاقاً عن تواصلٍ متبادلٍ فعّال».[27]

يمكّن نقد هول لفكرتَيْ شفافيّة محتوى وسائل الإعـلام، وخطّية نقل الرسالة، من الاعتراض على المكوّن الثالث في نموذج نقل الاتصال: أي استسلام الجمهور لتلاعب وسائل الإعلام. هنا، يربط هول «سياسة إنتاج الدلالة» في خطاب وسائل الإعلام، بمفهوم غرامشي حول «صراع الهيمنة»، لإيجاز ثلاث حالاتٍ افتراضيّة تمثّل فكّ الجمهور تشفير خطاب تلفزيوني: حالة «هيمنة مسيطرة» يعمل فيها كلٌّ من التشفير وفكّ التشفير داخل هيمنة الخطاب المسيطر؛ فكّ تشفير «خاضع للنقاش» يعترف بشرعيّة خطاب الرسالة، لكنه يناقشه ضمن منطقٍ خاصٍ محدّد، وثالثاً موقف «اعتراضي»، يقاوم الخطاب المهيمن للرسالة ويهدم معانيها ضمن أطرٍ فكريّةٍ بديلة.[28]

أَولى ستيوارت هول، بين باحثين آخرين عملوا في إطار الدراسات الثقافيّة، أهمّيةً خاصّة لمفهوم الهيمنة، كما أوجزه الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي. فقد كان لدراسة ممارسات

٢٦ Hall: "Encoding / decoding", p. 134.

٢٧ المصدر السابق، صفحة ١٣٥-١٣٦.

٢٨ المصدر السابق، صفحة ١٣٦-١٣٨.

ثقافة هيمنة مضادّة، كما تجلّت في شتّى أشكال النضال الاجتماعي السياسي، دور رئيسي في «الدراسات الثقافيّة البريطانيّة»، وجذّرت مقاربات دراسات وسائل الإعلام. انتقل تعريف الهيمنة تاريخياً من قاعدةٍ سياسيّةٍ تحكم العلاقات بين الدول، إلى المفهوم الماركسي اللينيني لـ«التحالفات الطبقيّة». وسّع غرامشي، ضمن المنظور الماركسي، مفهوم الهيمنة ليشمل مسار الصراع الاجتماعي المعقّد، المشكّل من القوى الإيديولوجيّة والسياسيّة، والذي لا يحدّده الانتماء الطبقي بوصفه هُويّةً سابقة التشكّل.[29] في مفهومه حول الهيمنة في الدول الديمقراطيّة الحديثة، لا تتجسّد السلطة بسيطرةٍ سياسيّةٍ مباشرة من نمطٍ إكراهي وقمعي. فهي تعمل من خلال الدمج والصراع المتواصل، للحصول على رضى المجموعات الاجتماعيّة والسيطرة المستمرّة. الهيمنة، على هذا النحو، هي نتيجة مسارٍ سياسي واجتماعي، يخترق المعانيَ الثقافيّة والقيم والمعتقدات والممارسات. يلاحظ رايموند ويليامز، وهو شخصيّة أساسيّة في «الدراسات الثقافيّة البريطانية»، أنّ الهيمنة ليست شكلاً جامداً من السيطرة، وليست دائمة؛ بل «عليها أن تواصل تجددّها وتشكّلها والدفاع عن نفسها وتكيّفها مع ما يحيط بها. كما أنّ ضغوطاً من خارجها تواصل مقاومتها وتقييدها وتعديلها ومعارضتها».[30]

فهمُ السلطة من خلال الهيمنة هنا لا يختلف كثيراً عن مفهوم فوكو حول السلطة كما «تتظاهر» في إنتاج المعرفة والخطاب. ومع ذلك، يضع فوكو مفهومه حول الخطاب مقابل فكرة «الإيديولوجيا» الماركسيّة بما هي وعياً زائفاً. ويزعم أنّ «مفعول الحقيقة» الكامن في الخطاب ليس حقيقيّاً وليس زائفاً.[31] وفقاً لفوكو، فالحقيقة مرتبطةٌ بالسلطة ومندرجةٌ ضمن نظامٍ سلطوي، «نظام الحقيقة» الذي تنتجه التكوينات الفكريّة وتعزّزه. الحقيقة، كما يؤكّد:

> تستحثّ مفاعيل السلطة الاعتياديّة. فلكل مجتمعٍ نظام حقيقةٍ خاص به، «سياسةٌ عامّةٌ للحقيقة خاصّةٌ به، أي أنماط خطاب يقبل الحقيقة ويقوم مقامها، آليات وشواهد تمكّن المرء من تمييز العبارات الصحيحة والعبارات الزائفة، وسائل التصدّيق، تقنيّات وإجراءات تضفي قيمة في اكتساب الحقيقة، حالة أولئك المكلّفين بقول ما يعدّ حقيقة.[32]

حالات هول الافتراضيّة، حول فك تشفير رسائل الإعلام، تبدّد مفهوم استسلام الجمهور لتلاعب الإعلام. فهي تنطلق من مفاهيم السلطة كما أوجزتها نظريّات الهيمنة والخطاب، إذ تندرج السلطة في إنتاج الخطابات التي تشرعنها، أو يناضل في سبيلها الفاعلون الاجتماعيّون اعتماداً على أطرهم المعرفيّة، و«أنظمة الحقيقة» التي يعملون وفقها. إذاً فإنّ نموذج هول «تشفير / فك تشفير»، بالتنسيق مع نظريّات الخطاب والتراكب والهيمنة، يمكّن الباحثين في حقل الدراسات الإعلاميّة من التخلّي عن المفهوم التقليدي للبروباغندا الموضّح سابقاً.[33]

٢٩ Laclau and Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy*, pp. 66-7.

٣٠ Williams, Raymond, *Marxism and literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 112.

٣١ Foucault, Michel, "Truth and power", in *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977* (New York: Pantheon Books, 1980), p. 131.

٣٢ المصدر السابق، صفحة ١٣١.

٣٣ يلاحظ دوغلاس كيلنر على سبيل المثال أنّ: «مفهوم الهيمنة، أكثر من مفهوم البروباغندا، يميّز على نحوٍ أفضل الطبيعة الخاصّة بالتلفزيون التجاري في الولايات المتحدة. وفي حين أنّ البروباغندا تتسم بأنها تعي ذاتها ومتعمدة وتتلاعب تلاعباً قسرياً، فإنّ الهيمنة تتسم بأنها أكثر ملاءمةً للتلفزيون، للتوافق المدرج، لعمليّةٍ أكثر دقةً لإدماج الأفراد ضمن قوالب من الاعتقاد والسلوك». Kellner, Douglas, *Television and the Crisis of Democracy* (Boulder, CO: Westview, 1990), pp. 19-20. ورد في Stanley Cunningham, *The Idea of Propaganda: A Reconstruction* (Westport, CT: Praeger Publishers, 2002).

مع ذلك، يبدو أنّ «البروباغندا»، كمقولةٍ، تلتصق بمساراتٍ إعلاميّة ذات طبيعة سياسيّة مباشرة. وهو ما ينطبق خصوصاً على حالة الملصقات السياسيّة. ومع أنّ تعريف البروباغندا، كما أشرنا آنفاً، لا يقدّم أجوبةً شافيةً حول طبيعة عمل الملصقات السياسيّة في سياق حربٍ أهليّة، فإنّ تعدّد الأطر الفكريّة ينعكس في تنوّع الملصقات الصادرة زمن الحرب. وهي تؤكّد صحّة استحالة ما تزعمه البروباغندا، من إحكام مطلق للمعنى، وسيطرة أحاديّة الجانب على «الجماهير». تظهر الملصقات كذلك محاولات الأطراف السياسيّة المتواصلة للهيمنة على حقل التفكير وتشييد «نظام حقيقة»، بوصفه جزءاً من صراع الهيمنة، للظفر برضى جماعاتها وتحقيق سيطرةٍ مستمرّة. تمكّننا إعادة التفكير في مفهوم البروباغندا، من التغلّب على التناقض بين البروباغندا/الالتزام السياسي في الملصقات، والقيام بدلاً من ذلك بدراسة كيفيّة اندراج الملصقات السياسيّة في التكوينات الفكريّة للقوى الاجتماعيّة في مسار الاتصال. يؤدّي ذلك إلى إعادة تشكيل مفهومي للملصقات السياسيّة، بوصفها مواضع رمزيّة لصراع الهيمنة ـ إذ يرتبط مسار إنتاج الدلالة، كما يؤكّد هول، بمسار نضال سياسي؛ وبتعبير فوكو، تنضمّ سياسة إنتاج الدلالة إلى المعركة «حول الحقيقة».

الملصقات السياسيّة بوصفها مواضع رمزيّة للصراع

يساعد فهم الملصقات السياسيّة بوصفها مواضع رمزيّة للصراع، على نحوٍ خاصٍّ في دراسة الملصقات السياسيّة في سياق الحرب اللبنانيّة. من جانبٍ آخر، تمثّل الحرب حالةً معقّدة حيث طبعت قوى اجتماعيّة وسياسيّة متنوّعة تشكّل الجماعات السياسيّة وتحوّلاتها خلال فترة الحرب. في مثل هذه الحالة، ليس بوسعنا التحدّث عن هيمنة بمعنى خطاب مسيطر وحيد (مركزي)، في مواجهة خطاب هيمنة مضادٍّ ومعارض، كما يقترح هول في حالاته الافتراضيّة لجمهور يفكّ التشفير. وإن نُبقِ على نقاشه المعارض لاستسلام الجمهور لتلاعب الإعلام، فإننا لا نعتقد بإمكانية تقسيم الجماعات السياسيّة المختلفة التي شكّلت الحلبة السياسيّة اللبنانيّة أثناء الحرب الأهليّة، على نحوٍ تراتبي، وفق خطابات هيمنة وهيمنة مضادّة. فخلافاً لذلك، نحن أمام تشظّي الفضاء الاجتماعي إلى تعدّديّة التكوينات المهيمنة، وكلٌّ منها يؤسّس «نظام حقيقة» خاصاً به.

من هنا عودتنا إلى تنظير لاكلو وموف حول الفضاء الاجتماعي، بوصفه فكريّاً، في مراجعتهما اللاحقة لمفهوم الهيمنة. حيث يوصلهما نقاشهما، حول ممارسة متراكبة لكلٍ فكري، وتثبتها جزئياً، إلى معالجة تعدّديّة «التراكبات المهيمنة» المتشكّلة والعاملة ضمن الفضاء الاجتماعي / السياسي المفترض. يواجه لاكلو وموف فكرة مركزٍ مهيمن وحيد، ويقولان:

الهيمنة، ببساطةٍ متناهية، هي نمطٌ سياسيٌ للعلاقة، شكلٌ للسياسة، لكنها ليست موضعاً قابلاً للتعيين داخل تضاريس الاجتماعي. ففي التشكيلة الاجتماعيّة المفترضة، يمكن إيجاد شتّى نقاط الهيمنة العقدية.[٣٤]

أمّا تطوير المؤلّفين لمفهوم هيمنةٍ يتجاوز فكرة القطاع المسيطر الوحيد، في مواجهة ما تشكّله الهيمنة المضادّة، فهو ذو صلةٍ خاصّةٍ بالحرب الأهليّة اللبنانيّة. وكما سنبيّن في الفصول التالية من خلال تحليل الملصقات، فالنزاعات السياسيّة اللبنانيّة هي حصيلة شتّى الصراعات المرتبطة بكلٍّ من السياسات الإقليميّة والنزاعات السياسيّة الاجتماعيّة المحلّيّة. إذ غالباً ما تربط القوى السياسيّة والاجتماعيّة المتنوّعة، وهي تصوغ خطابها المفترض، الاشتراكيّة بالقوميّة العربيّة على سبيل المثال، والطبقة بالهُويّة الطائفيّة، والانتماء الطائفي بالوطنيّة. تؤدّي سمة التراكب في الخطاب السياسي للجماعة المفترضة، إلى تثبيتٍ جزئي لهُويّتها وانفتاحها على التحوّل أثناء فترة الحرب. فهُويّة الجماعة السياسيّة المحدّدة، هي على حدٍّ سواء، نتاج علاقات خصومة تحدث بين الجماعات المختلفة التي تكوّن الفضاء السياسي الاجتماعي للحرب الأهليّة اللبنانيّة.[٣٥] تنشئ علاقة الخصومة بين الخطابات، بحسب تعريف لاكلو وموف، «مفاعيلَ حدوديّة» بين هُويّة سياسيّة - اجتماعيّة مهيمنة وأخرى، على شاكلة قوميّة عربيّة في مواجهة قوميّة لبنانيّة، مسلمين في مواجهة مسيحيّين. على هذا النحو، يجري تصوّر الجماعة ككلٍ على قاعدة حدودها المشيّدة بالصلة مع غيرها. لا يتضمّن المسار تثبيتاً كلّياً للهُويّة السياسيّة، ولا يتطلّب كذلك هُويّةً جوهريّةً أوليّة، على قاعدةٍ دينيّة مثلاً، كما يُصوَّر الصراع غالباً على نحوٍ ضيّق. علاقة التخاصم بين الهُويّات هي نتاج تراكب مهيمن. الهُويّات السياسيّة المبنيّة عبر تراكب مهيمن، كما يزعم لاكلو وموف، ليست أساسيّةً وليست ثابتة. كما أنها ليست شرطاً مسبقاً للنزاع السياسي، لكنها بالأحرى مشكّلةٌ ومستمرةٌ ومتحوّلة داخل فعل الهيمنة وخلاله، داخل الصراعات السياسيّة وخلالها.

بالاقتران مع الافتراض الموضوع سابقاً، ومفاده أنّ الملصقات تعمل بوصفها مواضع لصراع الهيمنة، تقدّم البنية النظريّة للهيمنة أداةً مفيدةً لتحليل الحالة المدروسة في هذا الكتاب. وبعيداً عن كون الملصقات السياسيّة حوامل بريئة للالتزام السياسي، أو أدوات إكراهيّة للبروباغندا، فإنها تندرج في التراكبات المهيمنة للجماعات السياسيّة في الحرب اللبنانيّة. تقوم الملصقات السياسيّة بمراكبة الخطابات والرغبات والمخاوف والمخيّلة الجمعيّة الوثيقة الصلة بشتّى الهُويّات السياسيّة المتشكّلة والمتحوّلة في زمن الحرب.

٣٤ Laclau and Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy*, pp. 139-43.

٣٥ يزعم لاكلو وموف أنّ «الممارسات المتراكبة تتخذ مكانها ليس ضمن فضاءاتٍ اجتماعيّةٍ سياسيّة معيّنة فحسب، بل في ما بينها». المصدر السابق، صفحة ١٤٠.

تدرس الفصول التالية الملصقات في سياق إنتاجها وتداولها، وتركّز على لحظات التشفير وتراكب الرسالة ضمن خطابٍ مفهوم في نموذج هول. إذ لا يمكن للحظة فك التشفير، على هيئة استجابة الجمهور المباشرة لرسالة الملصق، أن تكون موضوع الدراسة في هذا الكتاب، طالما أنّ انقضاء الزمن وتغيّرات الديناميّات السياسيّة الاجتماعيّة لا تتيح مثل هذه الدراسة. ومع ذلك، ففك التشفير ليس غائباً كليّةً عن صلب دراسة الملصقات بوصفها منتجاتٍ صنعية ضمن تاريخ أحداث الحرب الأهليّة. علاوةً على ذلك، فمن الممكن أيضاً تصوّر تعدّدية المواقف إزاء خطاب الملصق عبر دراسةٍ مقارنةٍ للملصقات. يمكن رصد المواقف المتشعّبة عبر تحليلٍ مقارنٍ للخطابات المتنافسة والمتخاصمة، كما تتراكب في ملصقات الأطراف المتعارضة.

يقدّم هذا الكتاب دراسة حول الملصقات، من خلال تحليل العلامات والخطابات في تجسّداتها الجماليّة والبصَريّة والنصّية. وتتنقّل الدراسة بين علامات الملصقات الدلاليّة، والخطاب السياسي، واللحظة التاريخيّة التي اندرجت ضمنها رسالة الملصق. فالتحليل التأويلي للملصقات يحاول تتبُّع التراكبات المهيمنة للجماعات السياسيّة المتعدّدة، ما يقتضي موضعة تلك الملصقات في أطرها التاريخيّة والسياسيّة الاجتماعيّة. لتحقيق هذا الغرض، التجأنا إلى عددٍ من الدراسات التي تتناول تاريخ لبنان الحديث، ونزاعات الحرب الأهليّة والأطراف المتحاربة، إضافةً إلى دراساتٍ تركّز على الأحزاب السياسيّة المختلفة وأدبيّاتها المنشورة. واعتمدنا أيضاً، لإغناء تحليلنا، على مقابلات أجريناها مع صانعي الملصقات، والمشتغلين في وسائل إعلام مختلف الأحزاب السياسيّة، إضافة إلى المطابع التي شاركت أطرافاً سياسيّةً معيّنة في إنتاج الملصقات.

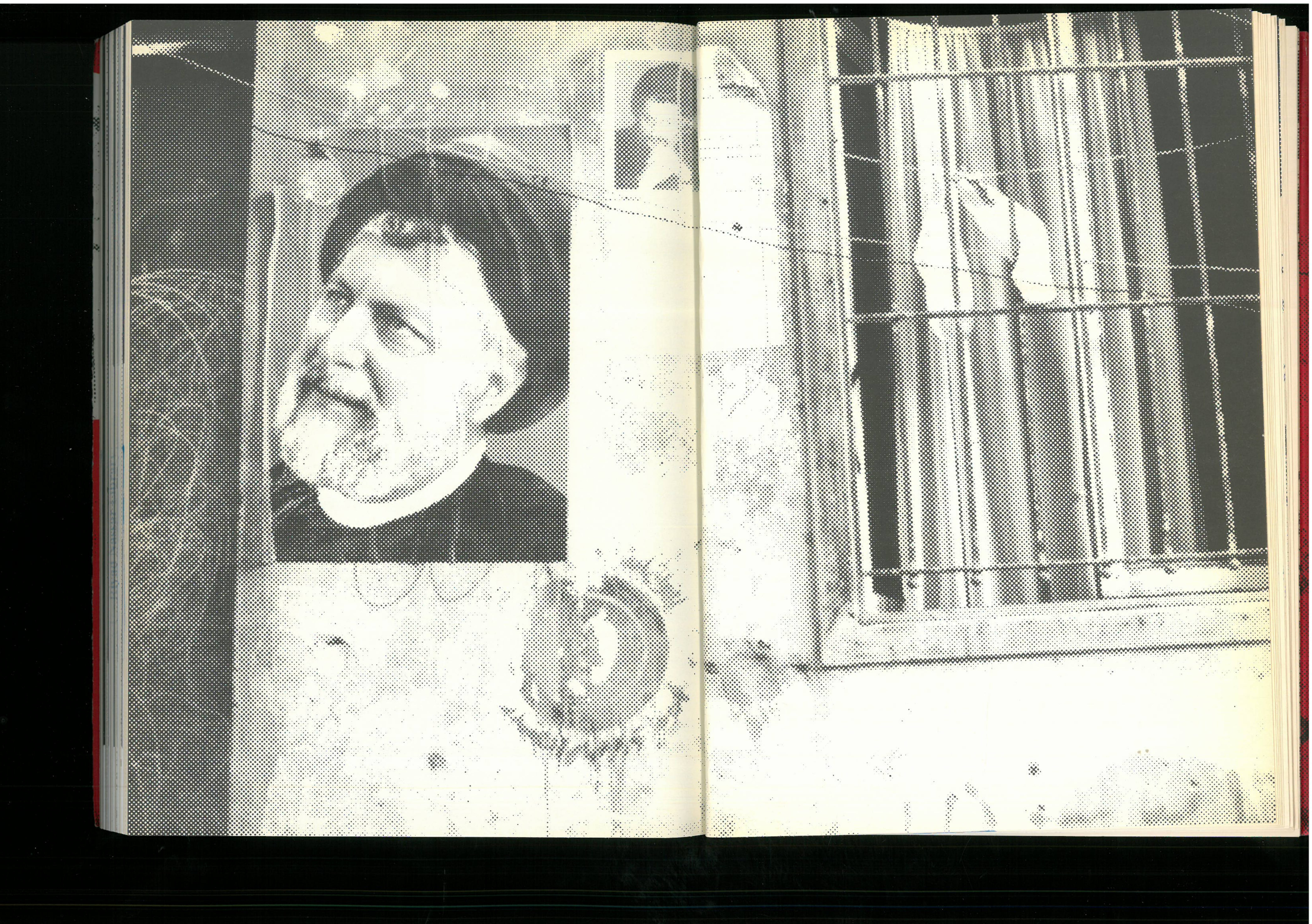
يسبق فصول الكتاب الخمسة جدولٌ توضيحي للملصقات، يقدّم تسلسلاً زمنياً لأحداث الحرب (١٩٧٥ـ١٩٩٠)، تدعمه معلوماتٌ أساسية عن الأطراف المتحاربة الرئيسيّة. يتيح الجدول قراءةً متعدّدة المستويات للحرب، من خلال الملصقات التي أصدرتها شتّى الأحزاب.

يُعنى الفصل الأول بالمكوّنَينِ الجمالي والتقني في تصميم الملصق وإنتاجه، وهما ملازمان لتشفير الملصق. كما يرصد دور مكاتب الإعلام التابعة للأحزاب السياسيّة في إنتاج الملصقات السياسيّة، ويمعن النظر في شبكات تعاونها مع الفنّانين / الخبراء. نركّز في هذا الفصل كذلك على مختلف الأنواع الجماليّة للملصقات السياسيّة في الحرب الأهليّة، من خلال دراسة العوامل التي تنضح بخلفياتها الجماليّة؛ آخذين في الحسبان: المؤلّفين / العاملين المنخرطين في عمليّة التصميم، وانتماءاتهم السياسيّة ومقارباتهم الجماليّة، إضافةً إلى المؤثّرات الأسلوبيّة الإقليميّة والدوليّة التي جاءت بها شبكات التضامن والتحالفات السياسيّة.

أمّا الفصول التالية، فتعالج على التوالي أربع ثيمات رئيسيّة، تسم مواضيع الاتصال المتواترة في الملصقات، عبر مختلف الأحزاب وأطوار الحرب: الزعامة، إحياء الذكرى، الشهادة،

الانتماء. كما أنها تدرس الثقل الذي ينطوي عليه كلٌّ من هذه الثيمات في الأطر الفكريّة للحرب الأهليّة اللبنانيّة، وتحلّل الكيفيّة التي تمثّلت فيها هذه الثيمات المهيمنة. يتيح لنا كل فصلٍ من هذه الفصول ملاحظة الخطابات المتعدّدة، والتمثيلات البصَريّة للثيمة نفسها، إذ يقدّم دراسةً دلاليّة، وتحليلاً خطابياً مقارناً ومعمّقاً للعلامات والتداعيات البصَريّة عبر الأحزاب.

وأخيراً يعرض الكتاب عيّنةً من ١٥٠ ملصقاً، هي جزء من مجموعةٍ تضمّ ٧٠٠ ملصق استندنا إليها في هذه الدراسة. الملصقات المنتقاة تغطّي حيّزاً متنوّعاً لإصدارات أكثر من عشرين طرفاً سياسيّاً بارزاً عبر مختلف مراحل الحرب. وهي تمثّل الخطابات السياسيّة السائدة ضمن تصنيف الملصقات، ووفق ثيماتها. وقد اختيرت العيّنة على أساس توضيح التحليل، ودعم الحجج المقدَّمة في هذا الكتاب.





تسلسل زمني مصوّر

يقدّم هذا القسم جدولاً توضيحياً للملصقات وفق التسلسل الزمني لأبرز محطّات الحرب الأهليّة ١٩٧٥-١٩٩٠، مدعوماً بمعلومات أساسيّة عن أبرز الأطراف المتحاربة. يظهِر الجدول في مساره الأفقي الأحداث وفق سنوات حدوثها، ويسلّط الضوء في مساره العمودي على مختلف الأحزاب، ما يتيح قراءةً متعدّدة المستويات للحرب من خلال الملصقات التي أصدرتها مختلف الأطراف. وقد تمّ اختيار ملصقات هذا الجدول من عيّنة الملصقات المنشورة في هذا الكتاب ووفق معيارين متقاطعين: تصوير حدثٍ بارزٍ من أحداث الحرب، وتمثيل حزبٍ بعينه عبر سنوات الحرب. تظهر جميع ملصقات الجدول في الكتاب بحجمٍ أكبر وتعاريف متماثلة، على سبيل المثال: الشكل ٢.٥ يشير إلى الشكل الخامس في الفصل الثاني.

الجبهة اللبنانيّة
الكتائب اللبنانيّة
التنظيم
القوّات اللبنانيّة ←

الحركة الوطنيّة اللبنانيّة
منظّمة التحرير الفلسطينيّة في لبنان
الحزب التقدّمي الاشتراكي ←

الحزب الشيوعي اللبناني
منظّمة العمل الشيوعي في لبنان ←

التنظيمات الناصريّة
الحزب السوري القومي الاجتماعي
منظّمة حزب البعث العربي الاشتراكي في لبنان ←

حركة أمل
حزب الله ←



١٩٨٦
١٩٨٥
١٩٨٤
١٩٨٣
١٩٨٢
١٩٨١
١٩٨٠
١٩٧٩
APRIL 13 1984
Here we remain
لبناننا بحاجة اليك
أنت
ابن الجبل
الشمس تشرق من الجنوب
شمس العرب تشرق من الجنوب
...ونعمّر باللي بيبقوا !!!
خدمة لبنان
الوحدات
الرفيق الشهيد خالد علوان
المقاومة الاسلامية
حامل الأمانة من صاحب الأمانة

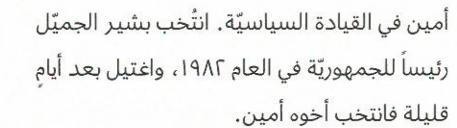
الأحزاب السياسيّة والجبهات المتحاربة

الجبهة اللبنانيّة

تكوّنت الجبهة اللبنانيّة لدى نشوب الحرب الأهليّة اللبنانيّة، مرتكزةً على تحالفاتٍ بين الزعماء الموارنة والأحزاب والتنظيمات العسكريّة التابعة لها. ترأسّها رئيس حزب الوطنيّين الأحرار كميل شمعون، وشارك في قيادتها كلّ من بيار الجميّل رئيس الكتائب اللبنانيّة، وسليمان فرنجيّة (رئيس الجمهوريّة ١٩٧٠-١٩٧٦)، وعددٌ من المثقّفين والزعماء المسيحيّين الموارنة. قامت الجبهة على رفض الوجود المسلّح للمنظّمات الفلسطينيّة في لبنان، واعتبار منظّمة التحرير الفلسطينيّة خطراً على سيادة لبنان والسلام الأهلي فيه. كانت قيادة الجبهة السياسيّة تميل إلى موقفٍ لبناني محايد من الصراع العربي-الإسرائيلي، وتشكّك أيضاً في القوميّة العربيّة، وتعارض بشدّة البرنامج الإصلاحي الذي تقدّمت به الأحزاب اليساريّة. شكّلت الأحزاب التابعة للجبهة اللبنانيّة قيادةً عسكريّةً موحّدة في العام ١٩٧٦ باسم القوّات اللبنانيّة.

الكتائب اللبنانيّة

أسّسها بيار الجميّل في العام ١٩٣٦ وقادها حتى وفاته في العام ١٩٨٤. الكتائب اللبنانيّة حزبٌ قومي لبناني يميني، يناصره مسيحيّون غالبيتهم موارنة. كانت الكتائب عضواً أساسيّاً في تحالف الجبهة اللبنانيّة. لعب نجل بيار الجميّل بشير دوراً أساسيّاً في القيادة العسكريّة للحزب، في حين شارك أخوه أمين في القيادة السياسيّة. انتُخب بشير الجميّل رئيساً للجمهوريّة في العام ١٩٨٢، واغتيل بعد أيامٍ قليلة فانتخب أخوه أمين.



حزب الوطنيين الأحرار

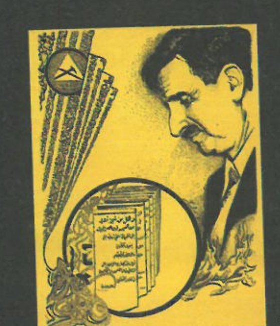
حزب قومي لبناني يميني أسّسه كميل شمعون في العام ١٩٥٨. يرتكز الحزب على قاعدةٍ شعبيّة مسيحيّة ذات غالبيّة مارونيّة، متحالفة سياسيّاً مع الغرب وتناهض القوميّة العربيّة. ترأّس كميل شمعون تحالف الجبهة اللبنانيّة، بينما تولّى ابنه داني قيادة «النمور»، الذراع العسكري للحزب. بعد سيطرة بشير الجميّل على القوّات اللبنانيّة، وإثر اشتباكاتٍ عنيفة وقعت في العام ١٩٨٠، تولّى هذا الأخير تصفية «النمور» وانضمّ عددٌ من مقاتلي هذه الميليشيا إلى صفوف القوّات اللبنانيّة.

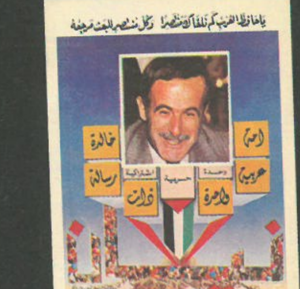
التنظيم

منظّمة صغيرة أسّسها في العام ١٩٦٩ أعضاء سابقون من حزب الكتائب هم جورج عدوان وفؤاد الشمالي وفوزي محفوظ. نشأ التنظيم على معارضةٍ راديكاليّة للمقاومة الفلسطينيّة في لبنان، واحتلّت المنظّمة مواقع مهمّة في تحالف الجبهة اللبنانيّة، كما لعبت دوراً بارزاً في هذا الإطار. انقسم التنظيم في العام ١٩٧٧ والتحق جناح محفوظ بالقوّات اللبنانيّة.

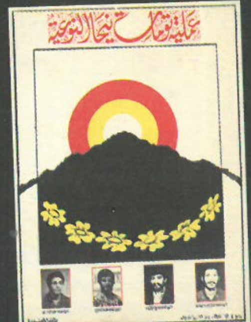
١٩٨٧ ١٩٨٨ ١٩٨٩ ١٩٩٠











حرّاس الأرز

حركة سياسيّة وتنظيم عسكري تأسّس في العام ١٩٧٥ قبيل الحرب الأهليّة وقادها ضابطٌ سابقٌ في الأمن العام اللبناني اسمه إتيان صقر الملقّب بـ«أبو أرز». عُرفت الحركة بمواقفها اليمينيّة المتطرّفة، المعادية للقوميّة العربيّة، كما أنها دعت لطرد اللاجئين الفلسطينيّين من لبنان. شارك حرّاس الأرز في صفوف القوّات اللبنانيّة في سنوات الحرب الأولى. في الثمانينات، شاركت عناصر حرّاس الأرز إلى جانب الجيش الإسرائيلي في مواجهة القوّات الفلسطينيّة وجبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة في جنوب لبنان.

المردة

حركة سياسيّة أسّسها سليمان فرنجيّة أثناء تولّيه رئاسة الجمهوريّة (١٩٧٠-١٩٧٦). كان للمردة جناحٌ عسكري بقيادة طوني سليمان فرنجيّة. ومناصرو «المردة» موارنةٌ من منطقة الشمال، وزغرتا خصوصاً. شاركت حركة المردة إلى جانب الجبهة اللبنانيّة في معارك شمال لبنان بين العامين ١٩٧٥ و١٩٧٦. أدّت العلاقة الوطيدة التي كانت تربط آل فرنجيّة بسوريا، واتّهام فرنجيّة لباقي أعضاء الجبهة بالتنسيق مع إسرائيل، ثمّ اغتيال طوني فرنجيّة وعائلته على يد الكتائب، إلى انفصال «المردة» عن الجبهة اللبنانيّة.

القوّات اللبنانيّة

تأسّست القوّات اللبنانيّة في العام ١٩٧٦ كقوّاتٍ عسكريّةٍ مشتركة تابعة لتحالف الجبهة اللبنانيّة، وهي تعرّف عن نفسها بالمقاومة اللبنانيّة. ضمّت القوّات اللبنانيّة تنظيماتٍ عسكريّة لأربعة أحزاب بارزة هي الكتائب اللبنانيّة وحزب الوطنيّين الأحرار وحرّاس الأرز والتنظيم. قاد بشير الجميّل القوّات اللبنانيّة بالاشتراك مع قياداتٍ عسكريّة من الأحزاب الأخرى. في العام ١٩٨٠، شنّ بشير الجميّل حملةً على «نمور» داني شمعون وأقصاهم عسكرياً. تفرّد بشير الجميّل بقيادة القوّات، وبالسيطرة العسكريّة على المناطق الشرقيّة. توسّعت بنية القوّات العسكريّة بشكلٍ ملحوظ، وذلك بدعمٍ من إسرائيل وبلدانٍ أخرى. في العام ١٩٨٥، نظّمت القوّات اللبنانيّة، بقيادة إيلي حبيقة وسمير جعجع، انقلاباً ضد أمين الجميّل وقيادة حزب الكتائب. تبع الانقلاب انتفاضةٌ ثانية بقيادة جعجع في العام ١٩٨٦ رفضاً للتقارب الحاصل بين حبيقة والنظام السوري، فأصبح جعجع القائد الأوحد للقوّات اللبنانيّة.

الحركة الوطنيّة اللبنانيّة ـ القوّات المشتركة

قامت الحركة الوطنيّة اللبنانيّة على تركيبةٍ واسعة، ذات هُويّاتٍ متنوّعة. ضمّت إلى صفوفها أحزاباً يساريّةً وقوميّةً بقيادة كمال جنبلاط. بدأت بالتشكّل في العام ١٩٦٩ حيث عُرفت بجبهة الأحزاب الوطنيّة التقدّمية. سعت الحركة إلى تحقيق إصلاحاتٍ اجتماعيّة واقتصادية، وعارضت السياسة الاقتصادية السائدة والطائفيّة والمارونيّة السياسيّة في النظام اللبناني. أيّدت الحركة انخراط لبنان في الصراع العربي-الإسرائيلي، ووقوفه إلى جانب المقاومة الفلسطينيّة في نضالها التحرّري. شاركت الأحزاب المنضوية في الحركة الوطنيّة أثناء الحرب مع فصائل منظّمة التحرير الفلسطينيّة في إطار عسكري موحّد عرف باسم القوّات المشتركة. وأدّى التدخّل السوري في العام ١٩٧٦ وخلاف سوريا مع الحركة الوطنيّة إلى انفصال الأحزاب الموالية لسوريا وتأسيسها جبهة الأحزاب القوميّة والوطنيّة. إثر اغتيال كمال جنبلاط في العام ١٩٧٧ وسيطرة سوريا على الساحة اللبنانيّة، تراجع حضور الحركة الوطنيّة ودورها. ولعب الاجتياح الإسرائيلي في العام ١٩٨٢ وخروج قوّات منظّمة التحرير الفلسطينيّة من لبنان دوراً حاسماً في إنهاء الحركة الوطنيّة.

جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة

تأسّست الجبهة في ظل الاجتياح الإسرائيلي للبنان في ١٩٨٢ بمبادرة من الحزب الشيوعي اللبناني ومنظّمة العمل الشيوعي. شارك في الجبهة الحزب السوري القومي الاجتماعي وقوىً أخرى من جبهة الأحزاب القوميّة والوطنيّة. نظّمت الجبهة عمليّاتٍ عدّةً ضدّ جيش الاحتلال الإسرائيلي.

منظّمة التحرير الفلسطينيّة في لبنان

جمعت منظّمة التحرير الفلسطينيّة عدداً من المنظّمات ذات الاتجاهات الإيديولوجيّة المختلفة. وكان لكلٍ من تلك الفصائل قيادتها وتنظيمها العسكري الخاص (فتح، والجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين، والجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين، والجبهة العربيّة للتحرير، والصاعقة، والجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين ـ القيادة العامّة، وجيش تحرير فلسطين، أي الجناح العسكري الرسمي لمنظّمة التحرير).

في العام ١٩٦٩، عُقد اتفاقٌ بين الجيش اللبناني ومنظّمة التحرير برعايةٍ مصرية عُرف بـ«اتفاق القاهرة»، أقرّ رسمياً حق المقاومة في محاربة إسرائيل، لكن عبر الالتزام بحدود لبنان الجنوبية. بعد طرد منظّمة التحرير من الأردن في العام ١٩٧٠، نقلت المنظّمة مقرّها إلى لبنان وأصبح جنوب لبنان مركزاً رئيسيّاً لعمليّات المقاومة على حدود فلسطين المحتلّة. ولاقت منظّمة التحرير دعم الأحزاب اليساريّة والوطنيّة وتعاطفاً واسعاً من اللبنانيين الذين انضمّ عددٌ كبيرٌ منهم إلى صفوف المقاومة الفلسطينيّة. ساهم ذلك كلُّه في توسّع الحضور اللبناني للمقاومة الفلسطينيّة التي لعبت فصائلها دوراً في دعم القوّات المشتركة للحركة الوطنيّة على صعيد التمويل والموارد العسكريّة والتدريب.

نشطت القوّات العسكريّة للمنظّمة على جبهات الحرب، ولو بصورةٍ غير رسميّة. لكنّ

التدخّل السوري في لبنان في العام ١٩٧٦ وخلاف سوريا المُعلن مع منظّمة التحرير الفلسطينيّة لعبا دوراً في تغيير دور المنظّمة التي أصبحت طرفاً فاعلاً في الحرب الأهليّة. عقب الاجتياح الإسرائيلي للبنان في العام ١٩٨٢، أجليت قوّات منظّمة التحرير الفلسطينيّة من بيروت تحت رقابة القوّات متعدّدة الجنسية.

الحزب التقدّمي الاشتراكي

أسّسه في العام ١٩٤٩ كمال جنبلاط، المنحدر من عائلةٍ درزيّةٍ إقطاعيّة من جبال الشوف. لعب جنبلاط دوراً رئيسيّاً خلال الحرب الأهليّة، وترأس الحركة الوطنيّة اللبنانيّة. عارض التدخّل السوري في العام ١٩٧٦، رافضاً خطّة سوريا لإضعاف المقاومة الفلسطينيّة وتقويض انتصار محتمل للحركة الوطنيّة. اغتيل كمال جنبلاط في السادس عشر من آذار/مارس ١٩٧٧ وخلفه ابنه وليد في قيادة الحزب. أصدر جنبلاط الابن بياناً مشتركاً مع حزب البعث السوري في خطوةٍ لمصالحة الحركة الوطنيّة مع سوريا. وعلى الرغم من مبادئ الحزب التقدّمي الاشتراكي العلمانيّة وبرامجه التقدّمية، أصبح يمثّل زعامة آل جنبلاط التقليدية ضمن الطائفة الدرزيّة، بعدما آلت قيادته إلى وليد جنبلاط. تجلّت هُويّة الحزب الدرزيّة خصوصاً لدى مشاركته بين العامين ١٩٨٢ و١٩٨٤ في أحداث الجبل العنيفة التي وقعت بين الدروز بقيادة الاشتراكي والمسيحيّين بقيادة القوّات اللبنانيّة.

الحزب الشيوعي اللبناني

تأسّس الحزب الشيوعي في سوريا ولبنان في العام ١٩٢٤، وفي العام ١٩٤٤ تأسّس في كلٍ من البلدين حزبه المستقل. يتميّز الحزب الشيوعي اللبناني منذ تأسيسه بانتماء أعضائه إلى مختلف الطوائف اللبنانيّة، وقد اتسعت صفوفه في وقتٍ من الأوقات لتشمل مجموعةً كبيرةً من المثقّفين والعمّال. لعب الحزب دوراً بارزاً في الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، وكانت له مساهمة سياسيّة فعّالة في بداية الحرب في العام ١٩٧٥. في العام ١٩٨٢، شارك الحزب الشيوعي اللبناني في جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة، ونظّم عمليّاتٍ عسكريّة بارزة ضد الاحتلال الإسرائيلي. عانى الحزب من الاغتيالات التي طاولت بعض أبرز رموزه وقياداته خلال الحرب.

منظّمة العمل الشيوعي

تأسّست المنظّمة في العام ١٩٧٠ كحزبٍ مستقل يجمع بين حركتين يساريتين راديكاليتين، وتبنّت الفكر الماركسي اللينيني. كانت المنظّمة تمثّل اليسار الجديد، بأعضائه الشباب من ذوي الانتماءات الطائفيّة والمذهبية المتنوّعة، المتأثرين بالعمل الثوري والحركات الاحتجاجية الناشطة في الستّينات. لعبت المنظّمة دوراً فاعلاً في الحرب، إذ كان رئيسها محسن إبراهيم أمين عام الحركة الوطنيّة. وكان لقوّات المنظّمة العسكريّة مشاركة فعّالة على الجبهات، خصوصاً في أعمال المقاومة في جنوب لبنان إلى جانب الفلسطينيين. شاركت منظّمة العمل في العام ١٩٨٢ في تأسيس جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة.

الحزب السوري القومي الاجتماعي

أسّسه أنطون سعادة في العام ١٩٣٢ بهدف إعادة إحياء فكرة سوريا التاريخية ككيانٍ اجتماعيٍّ وجغرافيٍّ موحَّد. توسّع الحزب بشكلٍ ملحوظ، جامعاً في صفوفه مناصرين ذوي انتماءاتٍ وهُوياتٍ مذهبيةٍ متعدّدة. أعدم أنطون سعادة في العام ١٩٤٩ بعد اتّهامه بتنظيم انقلابٍ على الدولة. شارك الحزب في معارك عدّةٍ إلى جانب الحركة الوطنيّة بين العامين ١٩٧٥ و١٩٧٦. كان لتدخّل سوريا في العام ١٩٧٦ أثراً على تنامي التوتر بين الحزب والحركة الوطنيّة. وأدّى ذلك إلى بروز انقساماتٍ داخليّة، على خلفيّة العلاقات السورية-الفلسطينيّة. شارك الحزب في نشاطات جبهة المقاومة الوطنيّة، وقام منذ العام ١٩٨٢ بعمليّاتٍ عدّةٍ ضد الاحتلال الإسرائيلي. شهد العام ١٩٨٧ وقفاً لعمليّات الحزب في جبهة المقاومة مع صعود المقاومة الإسلاميّة.

التنظيمات الناصريّة

شهد لبنان منذ الخمسينات صعود التيّار الناصري الذي تبنّى أفكار عبد الناصر الوحدويّة العربيّة والاشتراكيّة، وتعاطف مع القضيّة الفلسطينيّة، وتأطّر نشاطه السياسي في تنظيمات مختلفة، من أبرزها:

حركة الناصريين المستقلّين ـ «المرابطون»: أسّسها إبراهيم قليلات في العام ١٩٥٨. لعب «المرابطون»، أي الجناح العسكري للحركة، دوراً بارزاً في الحرب الأهليّة إثر انضمامهم إلى القوّات المشتركة. في العام ١٩٨٥، اشترك الحزب التقدّمي الاشتراكي مع حركة أمل في كبح نشاطات «المرابطون» وطرد قليلات إلى المنفى.

التنظيم الشعبي الناصري: أسّسه معروف سعد في العام ١٩٧٣. خاض الأخير نضالات اجتماعية وسياسيّة في صيدا والجنوب، وكان داعماً فعّالاً للمقاومة الفلسطينيّة. نشط التنظيم ضمن إطار الحركة الوطنيّة، واستلم قيادته ولدا معروف سعد بعد مقتله في تظاهرة تضامن مع الصيّادين قبيل اندلاع الحرب الأهليّة، في العام ١٩٧٥.

اتحاد قوى الشعب العامل: نشأ في أواخر الستّينات في بيروت بقيادة كمال شاتيلا، واستقطب آنذاك عدداً كبيراً من الطلّاب وشباب أحياء بيروت. وخلال الحرب انضمّ التنظيم إلى جبهة الأحزاب القوميّة والوطنيّة الموالية لسوريا.

الاتحاد الاشتراكي العربي: تأسّس في العام ١٩٧٤ كتنظيم عربي موحّد جمع عدداً من التنظيمات الناصريّة التي التقى ممثلوها العام ١٩٧٣ في طرابلس- ليبيا، بدعوة من العقيد معمّر القذّافي، وأقرّوا خلال مؤتمرهم إنشاء الاتحاد. بدأت الانشقاقات داخل الاتحاد في العام ١٩٧٥ وخرج منه بعض أعضائه، ليشكّلوا تنظيمات ناصريّة مختلفة.

حزب البعث العربي الاشتراكي

تأسّس في العام ١٩٤٧ في سوريا على مبادئ الوحدة العربيّة، ومن ثمّ اعتنق الاشتراكيّة في أوائل الخمسينات. وسّع الحزب في بداياته نشاطاته في الأردن ولبنان والعراق، ودعم النضالات التحرّرية في العالم العربي. في العام ١٩٦٣، وصل حزب البعث إلى السلطة في سوريا

والعراق عقب انقلاباتٍ عسكريّة. شهد حزب البعث توتّراتٍ داخليّة في الستّينات، ما أدّى إلى انقسامه إلى جناحين: الأول في سوريا والآخر في العراق. انعكس هذا الانقسام على حزب البعث اللبناني الذي انشقّ بدوره إلى جناحين: جناحٌ موالٍ لسوريا بقيادة عاصم قانصو، وآخر موالٍ للعراق بقيادة عبد المجيد الرافعي. كلا الجناحين انضمّ إلى الحركة الوطنيّة اللبنانيّة حتى التدخّل السوري في العام ١٩٧٦ الذي دفع الجناح الموالي لسوريا إلى قطع علاقته بالحركة الوطنيّة، ليشكّل أساس جبهة الأحزاب القوميّة والوطنيّة.

حركة أمل

«أمل» هو مختصر أفواج المقاومة اللبنانيّة، وهي حركة أنشأها في العام ١٩٧٥ رجل الدين الشيعي الإمام موسى الصدر، من أجل مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، وكجناح عسكري لـ«حركة المحرومين» التي أسّسها في العام ١٩٧٤. سعى الإمام الصدر إلى تحقيق إصلاحاتٍ سياسيّة واجتماعيّة، ودعا إلى تحقيق عدالةٍ اجتماعيّةٍ في المناطق النامية في جنوب لبنان والبقاع. على الرغم من هُويّتها العلمانيّة المعلنة، تجمع حركة أمل في صفوفها محازبين شيعة، لعبت الحركة دوراً في تعبئتهم آنذاك، في صراعٍ مذهبي طبقي. اختفى الصدر في العام ١٩٧٨ أثناء زيارةٍ إلى ليبيا، وخلفه حسين الحسيني، إلى أن تولّى نبيه برّي القيادة في العام ١٩٨٠. لم تشارك حركة أمل في معارك ١٩٧٥-١٩٧٦، لكنها ما لبثت أن التحقت بجبهة الأحزاب القوميّة والوطنيّة، ودعمت التدخّل السوري في العام ١٩٧٦. كانت حركة أمل مناصرةً للقضيّة الفلسطينيّة، لكنّها دخلت في صدام عسكري ضدّ الفصائل الفلسطينيّة خلال ما عرف بـ«حرب المخيّمات» (١٩٨٥-١٩٨٨). وقد شاركت الحركة أيضاً في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي.

حزب الله

تأسّس في العام ١٩٨٢ بمبادرةٍ من رجال دينٍ شيعة، انفصلوا عن حركة أمل وكانوا منجذبين إلى الثورة الإسلاميّة في إيران، والتحقوا بنظريّة الإمام الخميني الداعية إلى تطبيق ولاية الفقيه. حصل حزب الله على دعمٍ إيراني ساعده على ترسيخ بنى الحزب التحتيّة، وعلى تطوير مؤسّساته. أعلن رسميّاً عن تأسيس الحزب في العام ١٩٨٥، وانضمّ بشكلٍ فاعلٍ إلى مقاومة الاحتلال الإسرائيلي عبر جناحه العسكري المعروف باسم المقاومة الإسلاميّة. ينظر حزب الله إلى دوره العسكري كجهادٍ دفاعي «ضد مضطهدي الأمّة»، آخذاً بمثال استشهاد الإمام الحسين في معركة كربلاء (٦٨٠ م.). أثّرت الرواية الشيعيّة لمعركة كربلاء المستعادة سنويّاً في ذكرى عاشوراء، على الخطاب الثوري الشيعي في إيران، وألهمت فكر حزب الله السياسي والديني. شكّل توسّع الحزب تهديداً لإسرائيل، فتعرّض قياديّوه لعمليّات اغتيالٍ طاولت أحد مؤسّسي الحزب الشيخ راغب حرب (١٩٨٤) وأمين عام الحزب السيّد عبّاس الموسوي (١٩٩١).

تسلسل أحداث الحرب

١٩٧٥

٢٦ شباط / فبراير: الجيش اللبناني يشتبك مع متظاهرين يطالبون بحقوق الصيّادين في صيدا؛ جرح قائد التنظيم الشعبي الناصري معروف سعد وتوفّي في ٦ آذار / مارس.

١٣ نيسان / أبريل: مسلّحون من الكتائب اللبنانيّة يطلقون النار على حافلةٍ تقلّ فلسطينيّين في عين الرمّانة شرقي بيروت، ما يسفر عن مقتل حوالي ٣٣ راكباً. حادثة عين الرمّانة تتسبّب في تصادماتٍ مسلّحة عنيفة تمهّد رسمياً لبداية الحرب الأهليّة.

نيسان / أبريل: اشتباكات على جبهاتٍ عدّةٍ في بيروت وشمال لبنان وجنوبه.

٦ كانون الأول / ديسمبر: «السبت الأسود» مقتل حوالي ٢٠٠ مسلم في بيروت ردّاً على مقتل ٤ عناصر من الكتائب.

كانون الأول / ديسمبر: اشتباكات عنيفة في محيط منطقة الفنادق في وسط بيروت بين القوّات المشتركة للحركة الوطنيّة وحزب الكتائب.

١٩٧٦

كانون الثاني / يناير: حصار عددٍ من المخيّمات الفلسطينيّة حول بيروت الشرقيّة.

الجيش اللبناني يبدأ بالانقسام إلى فصائل متواجهة.

سقوط المسلخ والكرنتينا: سكّانهما يتعرّضون للقتل العشوائي. ردود فعلٍ عنيفة جنوبي بيروت (الدامور) تتجلّى في الاعتداء على قرىً مسيحيّة واحتلال القوّات الفلسطينيّة والقوّات المشتركة للحركة الوطنيّة اللبنانيّة لها.

تأسيس الجبهة اللبنانيّة.

٢٢ آذار / مارس: «حرب الفنادق» تنتهي بسقوط فندق «هوليداي إن» عقب اشتباكاتٍ عنيفة، والجبهة اللبنانيّة تخسر آخر مواقعها في بيروت الغربيّة.

٨ أيار / مايو: انتخاب إلياس سركيس رئيساً للجمهوريّة اللبنانيّة.

حزيران / يونيو: الجيش السوري يدخل لبنان بناءً على طلبٍ من الرئيس سليمان فرنجيّة وبموافقة الجبهة اللبنانيّة.

٢٥ تموز / يوليو: الرئيس السوري حافظ الأسد يدين الحركة الوطنيّة ومنظّمة التحرير الفلسطينيّة في خطاب شهير.

آب / أغسطس: تأسيس القوّات اللبنانيّة، الجناح العسكري للجبهة اللبنانيّة، بقيادة بشير الجميّل.

١٢ آب / أغسطس: سقوط مخيّم تل الزعتر الفلسطيني، آخر المخيّمات الفلسطينيّة في بيروت الشرقيّة.

تشرين الثاني / نوفمبر: وصول «قوّات الردع العربيّة» إلى لبنان، عقب قراراتٍ اتخذتها الجامعة العربيّة، تعلن النهاية الرسميّة لـ«حرب السنتين»؛ القوّات السوريّة تشكّل غالبيّة قوّات الردع العربيّة.

١٩٧٧

١٦ آذار / مارس: اغتيال كمال جنبلاط مؤسّس الحزب التقدّمي الاشتراكي وقائد الحركة الوطنيّة.

١٢ أيلول / سبتمبر: الحزب التقدّمي الاشتراكي وحزب البعث الموالي لسوريا يدعوان في بيانٍ مشترك لجبهةٍ وطنيّةٍ جامعة.

١٩ تشرين الثاني / نوفمبر: الرئيس المصري أنور السادات يزور القدس تمهيداً لمفاوضات السلام مع إسرائيل.

١٩٧٨

شباط / فبراير: اشتباكات في الفياضيّة بين القوّات السوريّة والجيش اللبناني.

١٤ آذار / مارس: «عمليّة الليطاني»؛ إسرائيل تجتاح جنوب لبنان وتقيم شريطاً فاصلاً بقيادة الرائد سعد حدّاد المنشقّ عن الجيش اللبناني.

٢٣ آذار / مارس: بناءً على القرار رقم ٤٢٥ الصادر في ١٩ آذار / مارس من السنة نفسها، الأمم المتحدة ترسل قوّاتٍ تابعةً لها للتمركز موقّتاً في جنوب لبنان، والإشراف على استتباب الأمن وانسحاب الجيش الإسرائيلي من الأراضي اللبنانيّة.

١٣ حزيران / يونيو: اغتيال قائد «المردة» طوني فرنجيّة وعائلته، خلال هجومٍ كتائبي على منزله في إهدن.

تمّوز / يوليو: معركة «المئة يوم» بين القوّات اللبنانيّة والجيش السوري؛ القوّات السوريّة تقصف بشدّة مناطق بيروت الشرقيّة.

٣١ آب / أغسطس: اختفاء مؤسّس حركة أمل الإمام موسى الصدر أثناء زيارة إلى ليبيا.

أيلول / سبتمبر: توقيع اتفاقات كامب ديفيد بين مصر وإسرائيل.

١٩٧٩

الاشتباكات تتواصل بين الجيش السوري والقوّات اللبنانيّة.

غارات جوّية إسرائيلية على مواقع فلسطينيّة في جنوب لبنان.

شباط / فبراير: الثورة الإسلاميّة في إيران تسقط نظام الشاه.

آذار / مارس: السعودية تنسحب من قوّات الردع العربيّة، يتبعها عددٌ من البلدان وتبقى القوّات السوريّة في لبنان.

٢٦ آذار / مارس: توقيع اتفاق السلام بين مصر وإسرائيل.

١٩٨٠

تتواصل الغارات الجوّية الإسرائيلية على جنوب لبنان.

تموز / يوليو: بشير الجميّل يشنّ هجوماً على النمور، الجناح العسكري للوطنيّين الأحرار، ويتولّى حصريّاً قيادة القوّات اللبنانيّة ويسيطر عسكريّاً على المنطقة الشرقيّة.

١٩٨١

عمليّات عسكريّة عبر الحدود الإسرائيلية تشارك فيها منظّمة التحرير الفلسطينيّة والحركة الوطنيّة اللبنانيّة.

إسرائيل تصعّد قصفها لجنوب لبنان وتقصف بيروت الغربيّة.

٢ آذار / مارس: بدء المعركة بين القوّات اللبنانيّة والجيش السوري في زحلة-البقاع.

نيسان / أبريل: مواجهة بين سوريا وإسرائيل في البقاع عرفت باسم «أزمة الصواريخ».

١٩٨٢

٦ حزيران / يونيو: الجيش الإسرائيلي يجتاح جنوب لبنان ويصل إلى مداخل بيروت فيحاصرها ويقصفها.

٢٣ آب / أغسطس: مجلس النوّاب ينتخب بشير الجميّل رئيساً للجمهوريّة اللبنانيّة.

آب / أغسطس: القوّات السوريّة تنسحب إلى شمال لبنان والبقاع؛ وصول القوّات متعدّدة الجنسيّة، وإشرافها على إجلاء المقاومة الفلسطينيّة من بيروت.

١٤ أيلول / سبتمبر: اغتيال بشير الجميّل.

١٥ أيلول / سبتمبر: الجيش الإسرائيلي يجتاح بيروت الغربيّة.

١٥-١٧ أيلول / سبتمبر: مجازر في مخيّمي صبرا وشاتيلا الفلسطينيّين في ضواحي بيروت الجنوبيّة.

١٦ أيلول / سبتمبر: أحزاب الجبهة الوطنيّة تؤسّس جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة وتباشر العمليّات ضد مواقع قوّات الاحتلال الإسرائيلي.

٢١ أيلول / سبتمبر: انتخاب أمين الجميّل رئيساً للجمهوريّة اللبنانيّة.

٢٩ أيلول / سبتمبر: خروج جيش الاحتلال الإسرائيلي من بيروت.

تشرين الثاني / نوفمبر: نشوب معارك ضارية في الجبل (عاليه) بين الحزب التقدّمي الاشتراكي والقوّات اللبنانيّة.

١٩٨٣

إسرائيل تنسحب من جبل لبنان إلى شمال صيدا.

١٧ أيار / مايو: الولايات المتحدة تدعم اتفاقاً بين لبنان وإسرائيل عُرف بـ«اتفاق ١٧ أيار».

أيلول / سبتمبر: «حرب الجبل» تتوسّع بين الحزب التقدّمي الاشتراكي والقوّات اللبنانيّة وتتحوّل إلى عنفٍ مذهبي بين الدروز والمسيحيّين؛ تهجيرٌ كثيفٌ للمسيحيّين بعد سيطرة الحزب التقدّمي الاشتراكي على الجبل.

٢٣ تشرين الأول / أكتوبر: تفجير مقرّي القوّات الأمريكية والفرنسية في بيروت.

٣١ تشرين الأول / أكتوبر: مؤتمر المصالحة اللبنانيّة في جنيف.

تشرين الثاني / نوفمبر: عودة ياسر عرفات إلى طرابلس بحراً، يقابلها هجوم على قوّات منظّمة التحرير الفلسطينيّة في طرابلس بدعمٍ سوري.

كانون الأول / ديسمبر: خروج عرفات وقوّات منظّمة التحرير الفلسطينيّة من لبنان.

١٩٨٤

٦ شباط / فبراير: مقاتلو حركة أمل والحزب التقدّمي الاشتراكي والحزب السوري القومي الاجتماعي يهاجمون الجيش اللبناني ويسيطرون على بيروت الغربيّة، في ما عرف بـ«انتفاضة ٦ شباط»

شباط / فبراير: القوّات المتعدّدة الجنسية تغادر لبنان.

٥ آذار / مارس: إلغاء «اتفاق ١٧ أيار» مع إسرائيل.

١٢ آذار / مارس: عقد مؤتمر المصالحة الثاني في لوزان.

١٩٨٥

جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة تصعّد عمليّاتها ضد مواقع الاحتلال الإسرائيلي.

١٢ آذار/مارس: انتفاضة القوّات اللبنانيّة بقيادة إيلي حبيقة وسمير جعجع ضد حكم أمين الجميّل، وانفصالها عن حزب الكتائب.

آذار/مارس: مواجهاتٌ عنيفة بين الميليشيات في بيروت الغربيّة؛ الحزب التقدّمي الاشتراكي وحركة أمل يقضيان على «المرابطون».

أيار/مايو: «حرب المخيّمات»، حركة أمل تحاصر المخيّمات الفلسطينيّة.

حزيران/يونيو: مع تصاعد عمليّات المقاومة ضدّ جيش الاحتلال الإسرائيلي، تنسحب إسرائيل من صيدا جنوباً.

تشرين الثاني/نوفمبر: اشتباكات بين حركة أمل والحزب التقدّمي الاشتراكي في بيروت الغربيّة.

٢٨ كانون الأول/ديسمبر: عقد الاتفاق الثلاثي بين الحزب التقدّمي الاشتراكي وحركة أمل والقوّات اللبنانيّة برعاية سوريا.

١٩٨٦

تواصل الاشتباكات بين الحزب التقدّمي الاشتراكي وحركة أمل.

١٥ كانون الثاني/يناير: الانتفاضة الثانية في القوّات اللبنانيّة؛ سمير جعجع يستبعد إيلي حبيقة ويتسلّم القيادة ويلغي الاتفاق الثلاثي.

١٩٨٧

شباط/فبراير: القوّات السوريّة تدخل مجدّداً إلى بيروت الغربيّة، بناءً على طلب قياداتٍ سياسيّة، بهدف الحدّ من تصادم الميليشيات.

١ حزيران/يونيو: اغتيال رئيس مجلس الوزراء رشيد كرامي.

١٩٨٨

أيار/مايو: اشتباكات بين حركة أمل وحزب الله في ضواحي بيروت الجنوبيّة.

٢٢ أيلول/سبتمبر: عند انتهاء ولايته، يعيّن الرئيس أمين الجميّل الجنرال ميشال عون رئيساً لحكومةٍ عسكريّة؛ القيادات المسلمة تعارض التعيين وتشكّل حكومةً أخرى برئاسة سليم الحصّ.

١٩٨٩

شباط/فبراير: الاشتباكات الأولى بين الجيش اللبناني بقيادة عون والقوّات اللبنانيّة.

١٤ آذار/مارس: الجنرال ميشال عون يشنّ «حرب التحرير» ضد القوّات السوريّة في لبنان.

أيلول/سبتمبر: تطبيق دعوة الجامعة العربيّة لوقف إطلاق النار.

تشرين الأول/أكتوبر: البرلمان اللبناني يجتمع في مدينة الطائف السعوديّة ويناقش اتفاقاً لإنهاء الحرب، سيعرف بـ«اتفاق الطائف».

تشرين الثاني/نوفمبر: انتخاب رينيه معوّض رئيساً للجمهوريّة، ثم اغتياله بعد أيامٍ قليلة؛ البرلمان ينتخب إلياس الهراوي رئيساً، وعون يرفض شرعيّته.

١٩٩٠

٣١ كانون الثاني/يناير: حربٌ ضارية بين القوّات اللبنانيّة والجيش اللبناني بقيادة ميشال عون في بيروت الشرقيّة.

آب/أغسطس: العراق يجتاح الكويت؛ بداية حرب الخليج؛ سوريا تنضمّ إلى التحالف الموالي للولايات المتحدة.

١٣ تشرين الأول/أكتوبر: القوّات السوريّة تحاصر القصر الجمهوري في بعبدا، وعون يلجأ إلى السفارة الفرنسية.

٢١ تشرين الأول/أكتوبر: اغتيال قائد الوطنيّين الأحرار داني شمعون وعائلته.

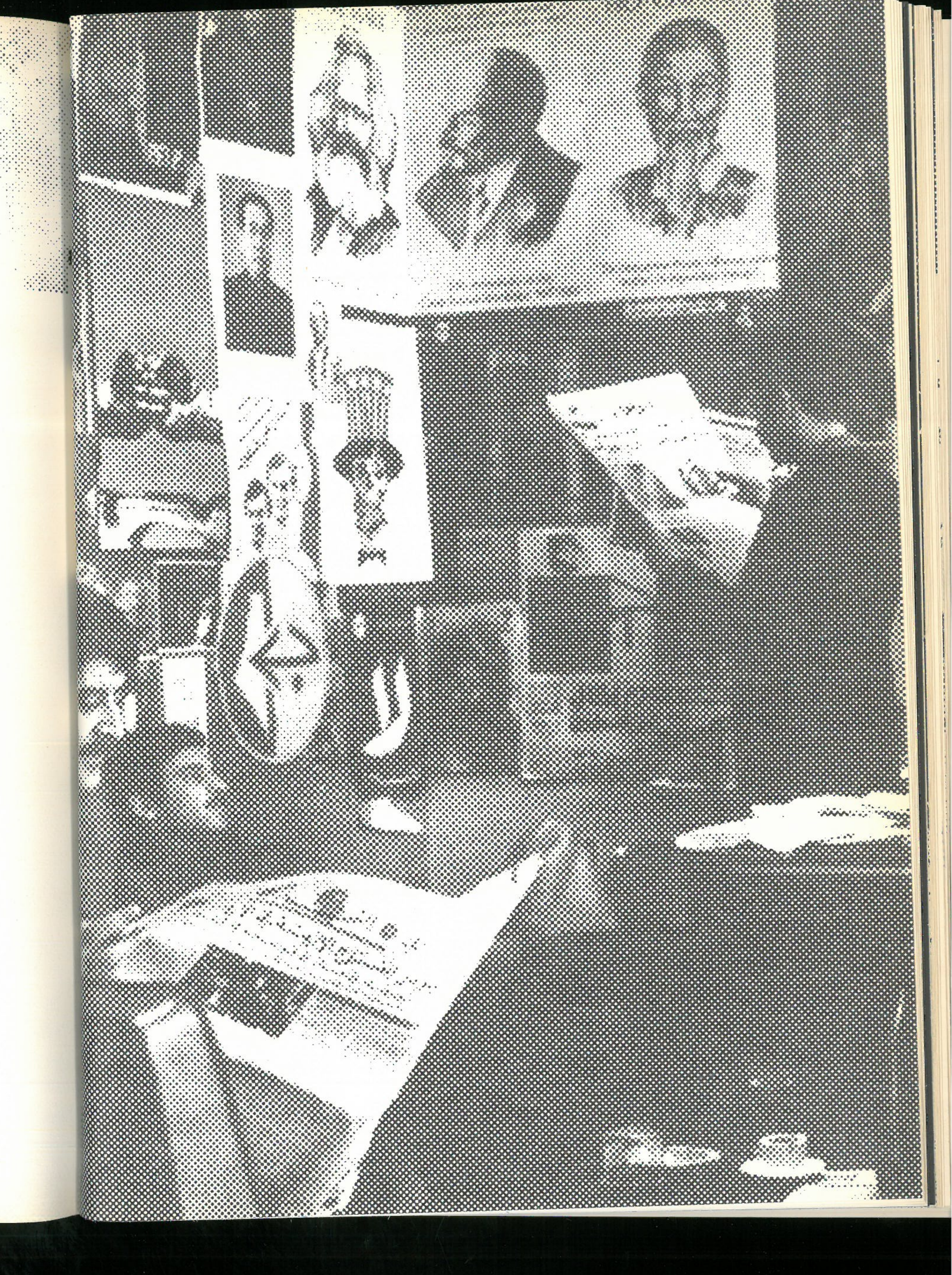
تشرين الثاني/نوفمبر: بناءً على اتفاق الطائف، الحكومة اللبنانيّة تعلن انتهاء الحرب الأهليّة ونزع سلاح الميليشيات بإشراف سوريا.

الفصل الأوّل

أطر انتاجية وجمالية

بخلاف شتّى الاتجاهات الجماليّة للملصقات السياسيّة في تاريخ العالم، من إنتاج الواقعيّة الاشتراكيّة السوفياتيّة والواقعيّة النازيّة من بين أمثلةٍ أخرى، لم تشكّل الملصقات السياسيّة للحرب الأهليّة اللبنانيّة بذاتها نوعاً جمالياً وطنياً موحّداً مرتبطاً بالخصوصيّة المحلّية وواقع الحرب. العامل الجلي هو غياب صوتٍ مهيمنٍ وحيدٍ وجهازٍ إعلاميٍّ رسمي يخصّ الدولة، يتيح لملصقٍ سياسي موحّد أن يتبلور، حسب السيناريو النمطي الذي أعقب ثورات وحروب خاضتها الدول بشكل عام. أفرزت الحرب الأهليّة اللبنانيّة جماعاتٍ سياسيّةً متمايزة، لها أحزابها الخاصّة التي تعمل كصوتٍ رسمي لكل جماعة، وتدير مكاتبها الإعلاميّة الخاصّة. وجسّدت الأطر الإيديولوجيّة المختلفة لشتّى الأحزاب، وتحالفاتها المتنوّعة مع القوى السياسيّة الدوليّة والإقليميّة، مفرداتٍ جماليّة متباينة. ولعلّ غياب مركزٍ وحيدٍ مهيمن وإجماعٍ على الهُويّة الوطنيّة، يتجلّى في مستوى التشظّي الجمالي للملصقات خلال الحرب. حيث إن اللّغة الجماليّة للملصق، تشكّل جزءاً متلازماً مع الخطاب الحزبي والرسالة السياسيّة.

وفضلاً عن غياب أسلوبٍ موحّدٍ لملصقٍ سياسي لبناني، فمن الخطأ أن نفترض أنّ الحرب الأهليّة شكّلت انقطاعاً عن الممارسات الجماليّة السابقة في إطار الثقافة البصَريّة المحلّية، أو أنها استهلّت حركاتٍ جماليّة جديدة. لا يعني ذلك، بطبيعة الحال، إغفال الغزارة التي تميّزت بها الملصقات السياسيّة بين العامين ١٩٧٥ و١٩٩٠، أو إغفال كون الخطابات والتداعيات البصَريّة كانت مرتبطةً على نحوٍ لا يمكن إنكاره بالنزاعات المتصاعدة وبناء الهُويّات



السياسيّة (كما سنناقش ذلك مطوّلاً في الفصول الأربعة التالية). على مستوى الشكل الجمالي، فقد استفادت الملصقات السياسيّة من مختلف الممارسات البصَريّة المعاصرة في لبنان والمنطقة العربيّة، بدءاً بالفن التشكيلي المعاصر والرسوم التوضيحيّة والرسوم الكاريكاتوريّة السياسيّة، ووصولاً إلى لوحات الأفلام الإعلانيّة الشعبيّة. هذه الممارسات عيّنت التصنيفات الجماليّة السائدة لملصقات الحرب الأهليّة اللبنانيّة. على هذا النحو، طبعت جماليّة الملصقات الممارسات الاحترافيّة لصانعيها، كما هو حال شبكات التعاون والتحالفات السياسيّة بين الأطراف السياسيّة اللبنانيّة، وغيرها من الحركات السياسيّة الدوليّة والإقليميّة.

يقدّم هذا الفصل دراسةً تحليليّةً للأنواع الجماليّة السائدة الخاصّة بالملصقات السياسيّة في لبنان زمن الحرب. وفي الوقت الذي سنعيّن فيه سمات كل نوع، سنعالج الممارسة الاحترافيّة والأساليب الجماليّة الفرديّة لبعض أهم صانعي الملصقات، في سياق انضمامهم إلى نضالٍ سياسي معيَّن، إضافةً إلى المؤثّرات الجماليّة الدوليّة والإقليميّة التي طبعت ملصقاتهم. قبل الانتقال إلى الأنواع الجماليّة، سنتناول أولاً دور المكاتب الإعلاميّة في الأحزاب السياسيّة لرصد وساطتها في إنتاج الملصقات السياسيّة وتجسيدها جماليّاً.

دور مكاتب الإعلام في الأحزاب السياسيّة

غالباً ما اهتمّت مكاتب الإعلام في معظم الأحزاب اللبنانيّة بمنشورات الحزب، سواء كانت صحفاً أو دورياتٍ أو أدبيّاتٍ أخرى.[1] لكنّ الأحزاب لم تنشئ أقساماً للفنون البصَريّة، ولم تستخدم خبراء متفرّغين في هذا المجال. فقد كان معظم موظّفي الإعلام في الأحزاب اللبنانيّة صحافيين أو مفكّرين، أعضاءً في المكتب السياسي، كتّاباً لامعين، قريبين من خطاب الحزب وأدبيّاته. ومع ذلك، تضمّنت مسؤولياتهم إصدار الملصقات إضافةً إلى منشورات الحزب الأخرى.[2] وكثيراً ما عمل موظف الإعلام ككاتبٍ دعائي، يؤلّف النصوص والشعارات ويعالج الإخراج الفني للملصقات. ما يفسّر، جزئيّاً، غزارة الملصقات المعتمدة كلياً على الخطّ العربي خلال الحرب الأهليّة، وأولويّة الشعارات والنص في الملصق السياسي عموماً. هذا النص يتميّز غالباً ببلاغة مشحونة سياسياً، وشعارات وجدانيّة مؤثّرة، واقتباسات من مؤسّس الحزب أو شعراء معاصرين، وكذلك إحالات إلى الشعر العربي التقليدي.

يعدُّ الملصق المرتكز على الخط، في لبنان والعالم العربي، استمراراً لممارسةٍ قديمةٍ بوسائل إنتاج حديثة. كانت الكلمات والخطوط العربيّة مغروسةً في ثقافة الشارع والمشهد المعماري للمدن العربيّة. فقد كان للكلمة المخطوطة فعاليّتها الجماليّة والرمزيّة والإبلاغيّة

١ أسّست بعض الأحزاب محطاتٍ إذاعيةً خاصّةً بها وأسّس قليلٌ منها محطةً تلفزيونية في ثمانينات القرن العشرين. كان لوسائل الإعلام هذه ترتيباتٌ خاصّةٌ منفصلة عن مكتب الإعلام في الحزب.

٢ يستند هذا الاستعراض إلى مقابلاتٍ أجريت مع مسؤولين إعلاميين ومصمّمي ملصقاتٍ بين العامين ٢٠٠٥ و٢٠٠٦.

في المجال العام سواء على هيئة آياتٍ قرآنية تزخرف واجهات المساجد والقصور والمباني والصروح الرمزيّة، أم، في الأزمنة الحديثة، على هيئة يافطاتٍ عامّة تنتصب في الشوارع تعبيراً عن موقف سياسي علني. سبقت اليافطة الملصق في العالم العربي كوسيلة معاصرة لنشر الرسائل السياسيّة في الفضاء العام، واحتلال الشوارع في لحظات النهوض الشعبي، وإدارة الحملات السياسيّة. وتكمن قيمتها في أسبقيّة الكلمة في التعبير الشعبي، وفي الخاصّية الجماليّة المنسوبة إلى الخطّ العربي، وهي تختلف في طرازها وتعقيدها الشكلي تبعاً لنمط الرسالة. ولهذا، شكّلت اليافطة محتوى لغة الشارع في غالبيّة المدن العربيّة منذ العقود الأولى للقرن العشرين.[3] وقد اتّبع الملصق في لبنان المبادئ المشابهة لليافطة في أسلوب الخطّ ونمط الرسالة. ونظراً لمحدوديّة حجمه واتساع طباعته، شاع استخدام نوع الملصق هذا خلال الحرب الأهليّة لسهولة إصداره وزهد سعر تنفيذه بالنسبة إلى الحزب.

أمّا عمليّة الإخـراج الفني للملصقات التي يقوم بها المولوجون بالإعلام، فتستخدم أخصائيّين وخطّاطين ورسّامين يتولّون معالجة أفكار محدّدة بصرياً، أو يتم تنفيذها مباشرةً في مطبعة موالية. لم تمتلك غالبيّة الأحزاب مطابع خاصّة بها، لكنها بدلاً من ذلك احتفظت بعلاقات عمل وثيقة، خصوصاً مع المطابع الموالية للحزب، وتلك القريبة من مركز قيادته، أو الواقعة في المناطق التي يسيطر عليها سياسيّاً وعسكريّاً. هكذا أصبحت بعض المؤسّسات مطابع «رسميّة» لبعض الأحزاب، فقامت مطبعة رعيدي، على سبيل المثال، كونها مطبعة معروفة في المنطقة الشرقيّة من بيروت وتقع بالقرب من مركز قيادة حزب الكتائب، بطبع معظم منشورات حزب الكتائب والقوّات اللبنانيّة. من جانبٍ آخر، نجد أن مطبعة تكنو برس Techno Press، وهي مؤسّسة طباعيّة رئيسيّة أخرى انتقلت إلى بيروت الغربية أثناء الحرب الأهليّة، وضعت خدماتها في تصرّف الأحزاب اليساريّة الناشطة في المنطقة الغربية من المدينة ، أي التنظيمات الفلسطينيّة والحزب التقدّمي الاشتراكي والحزب الشيوعي اللبناني. وقد قدّمت خدماتها مجاناً للحزب الشيوعي اللبناني، لأن مالك المطبعة وغالبية عمّالها كانوا أعضاء ناشطين فيه.

إن الملصقات التي نُفّذت في المطبعة وصمّمها على عجل أعضاء مكاتب الإعلام الحزبية، تشكّل القسم الأكبر من ملصقات الحرب الأهليّة، حيث أنتجت تحت ضغط الزمن وظروف محدوديّة الاتصال والتنقّل أثناء الحرب. واتّبعت بشكل عام تصاميم أساسية وقوالب نمطيّة في تكوينها، طبّقت بتواتر على مواضيع متكرّرة. تلك الأشكال المتّحدة كانت شائعة الاستخدام في ملصقاتٍ تعتمد على صور الشهداء والزعماء السياسيّين. إذ تكون الصورة المركزية صورةً فوتوغرافيةً للشخص المعني، تصاحبها شعارات الحزب النمطيّة والمعلومات المتصلة به. (انظر أشكال الفصلين الثاني والرابع).

٣ في مقابلة أجريت مع الفنّان والناقد الفنّي سمير صايغ.

على نحوٍ آخر، وفي مناسباتٍ خاصّة مثل الذكرى السنويّة للحزب أو ذكرى وفاة/اغتيال زعيم سياسي أو إحياء ذكرى حوادث مهمّة، يُطلب من فنّانٍ أن يتطوّع بعملٍ فنّي لملصق. يعتمد ذلك على شبكة علاقات الحزب مع فنّانين من لبنان والالتزام السياسي لفنّانين معاصرين، وهو ما سنتناوله في الأقسام التالية.

فنّانون ملتزمون من اليسار العربي

ملأت ملصقات المقاومة الفلسطينيّة جدران المدن اللبنانيّة منذ نهاية الستّينات، ممهّدة الطريق أمام الملصقات السياسيّة للحرب الأهليّة اللبنانيّة. فقد قدّمت نموذجاً بالمعنى الجمالي، وساهمت في الخطاب الثوري وتداعياته البصَريّة في ما يخصّ الكفاح المسلّح والمقاومة الشعبيّة. انطبق ذلك بصورة خاصّة في لبنان على الأحزاب القوميّة العربيّة واليساريّة، المتحالفة مع التنظيمات الفلسطينيّة التي قاتلت على الجبهة نفسها. كما أفرز التحالف بين الحركة الوطنيّة اللبنانيّة والتنظيمات الفلسطينيّة شبكاتٍ إعلامية، وتعاوناً على الصعيد الفني، بحيث صمّم عددٌ من الفنّانين ملصقات المقاومة الفلسطينيّة والأحزاب اللبنانيّة التي ينتسبون إليها. يؤدّي ذلك إلى صعوبة الفصل بين المقاربات الجماليّة للملصقات السياسيّة الخاصّة باليسار اللبناني، وتلك التي تمركزت حول الكفاح الفلسطيني. سنناقش في ما يلي السياق (السياسي والجمالي) الذي انبثقت عنه الملصقات السياسيّة العربيّة، ونركّز في الوقت نفسه على أمثلة لفنّانين وملصقات ذات صلة مباشرة بالحرب الأهليّة اللبنانيّة.

في أعقاب الهزيمة العسكريّة القاسية التي أحاقت بالدول العربيّة في مواجهة إسرائيل في العام ١٩٦٧، شهد لبنان صعود حركات المقاومة الفلسطينيّة. واقترن الكفاح من أجل تحرير الوطن المغتصب، وكان الشغل الشاغل للعديد من الحركات، بنشاط إعلامي منظّم للدفاع عن القضيّة الفلسطينيّة. تأسّس مكتب الإعلام الموحّد التابع لمنظّمة التحرير الفلسطينيّة، في بيروت، واشتمل على قسمٍ للفنون الجميلة زوّد المنظّمة بالأنشطة ذات الصلة بالفن، ومن ضمنها إصدار الملصقات. لم يُعِقْ ذلك إنتاج ملصقات التنظيمات والحركات المدنيّة الفلسطينيّة الأخرى، علاوة عن الفنّانين العرب والعالميّين المستقلّين. ولعبت الملصقات، ضمن وسائل أخرى، دوراً رئيسياً في إيقاظ الهُويّة الوطنيّة أو الحفاظ عليها، وتعبئة الشبيبة للمشاركة في المقاومة بفعاليّة، وكذلك الدعوة لتضامن دولي مع الشعب الفلسطيني في كفاحه للتحرر والعدالة الاجتماعيّة.

حين جرى ترحيل منظّمة التحرير الفلسطينيّة من الأردن إلى بيروت مطلع سبعينات القرن العشرين، لاقت الأخيرة تأييداً وحماسةً لدى الأحزاب اللبنانيّة اليساريّة والقوميّة

المتحالفة، ولدى الفنّانين والمثقّفين، إضافةً إلى حركات الشبيبة الراديكاليّة في ذلك الوقت. في تلك الحقبة، كانت بيروت الستّينات تعيش عصرها الذهبي بوصفها مركزاً كوسموبوليتياً للعالم العربي. فتنت المدينة رجال الأعمال والسيّاح والفنّانين والمثقّفين من المنطقة، ودعتهم لمشاركتها في مغامرتها الحداثيّة. كانت المدينة تشهد حالة ازدهار حقيقي على المستويين الفنّي والثقافي: مهرجانات عالمية (موسيقى، مسرح، رقص، غناء)، معارض فنّيّة ولقاءات وندوات وإصدارات دوريّة، إضافة إلى تجارب المسرح البديل ودور النشر الغزيرة الإنتاج ومعارض الكتاب العربي... كل ذلك خلق مناخاً من الحرية التي كان يفتقر إليها المثقّفون والمبدعون في البلدان العربيّة المجاورة، وجعل من بيروت الستّينات مركزاً ثقافياً للعالم العربي. في الوقت الذي كانت فيه «باريس الشرق» تستثير دهشة قاطنيها وزوّارها، باقتصادها المزدهر، وتمثّلها لنماذج الغرب الاستهلاكية، وأساليب الحياة المعاصرة، كان جزءٌ كبير من السكّان اللبنانيين يجاهر بحرمانه ويطالب بإصلاحاتٍ اقتصادية، واجتماعيّة وسياسيّة. في وصف صعود الحركات الاحتجاجيّة، الإضرابات والتظاهرات التي اكتسحت البلد في ذلك الوقت، يلاحظ فوّاز طرابلسي أنها: «كانت أكثر بكثير من حركة احتجاج، كانت استجواباً جذرياً للمجتمع اللبناني والمجتمعات العربيّة، من وجهة نظر أخلاقيّة وثقافيّة، أثّرت فيها بقوّة هزيمة حزيران/يونيو ١٩٦٧، وانبثاق المقاومة الفلسطينيّة وأحداث أيار/مايو ١٩٦٨ في فرنسا».[٤]

هذا المناخ الفنّي الخصب في بيروت والمدن العربيّة الأخرى، مقترناً بدرجة حادّة من التسييس، أوجد تربةً خصبةً لتطوّر الملصقات السياسيّة. رأى الفنّانون الملتزمون سياسيّاً في الملصق منبراً عامّاً للتعبير عن مواقفهم، وتوسيعاً لحقل ممارستهم الفنّية، إذ نقلهم من جدران المعرض المغلق إلى فضاء المدينة الرحب. هكذا، ساهم عددٌ كبير من الفنّانين العرب البارزين ـ فلسطينيين ولبنانيين وسوريين وعراقيين ومصريين، من بين آخرين ـ بحماسة شديدة في تصميم الملصقات السياسيّة وتطوير معايير جماليّة مميّزة. كانت الملصقات السياسيّة المؤيّدة للقضيّة الفلسطينيّة جزءاً من حركةٍ مزدهرة للفن الملتزم سياسياً، اقتضت مشاركة الفنّانين وصانعي الأفلام والمثقّفين العرب في صراعات المنطقة السياسيّة الاجتماعيّة: حركات التحرّر المناهضة للامبرياليّة، الهُويّة العربيّة، الصراع الطبقي وغيرها من أشكال العدالة الاجتماعيّة.[٥] هذه المشاركة الفعّالة وغير المسبوقة أعادت الاعتبار إلى الملصق بوصفه عملاً فنّياً، وتجلّى ذلك في دعم مؤسّسي من قبيل إقامة مسابقات ومعارض ومنشورات على صعيد دولي. استهلّها معرضٌ نظّمته منظّمة التحرير الفلسطينيّة، مكتب الإعلام الموحّد، أطلق عليه اسم المعرض الدولي من أجل فلسطين، وأقيم في جامعة بيروت العربيّة في آذار/مارس ١٩٧٨؛ تبعه في العام التالي معرضٌ آخر في المكان نفسه، بعنوان معرض الملصقات الفلسطينيّة ١٩٦٧-١٩٧٩.

٤ Traboulsi, Fawwaz, *A History of Modern Lebanon* (London: Pluto Press, 2007), p. 169

٥ انظر: شوكت الربيعي، **الفن التشكيلي في الفن العربي الثوري** (العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، سلسلة الفن، ١٩٧٩)؛ ضياء العزّاوي، **فن الملصقات في العراق، دراسة في بداياته وتطوّره بين العامين ١٩٣٨-١٩٧٣** (العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، سلسلة الفن، ١٩٧٤)؛ عفيف بهنسي، **الفن والقوميّة** (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥).

من بين البلدان العربيّة، كان العراق سبّاقاً منذ سبعينات القرن العشرين في تطوير الملصق كشكلٍ لفنٍ غير معترف به، من خلال إطلاق معارض ملصقاتٍ ترعاها الدولة، وبمشاركة فنّانين عراقيين مرموقين في تلك المرحلة. من بين أولئك الفنّان ضياء العزّاوي الذي قام إلى جانب مشاركته في تصميم الملصقات وتنظيم المعارض، بتأليف كتابٍ في العام ١٩٧٤، ربما كان الأول من نوعه في العالم العربي، بعنوان: **فن الملصقات في العراق، دراسةٌ في انطلاقته وتطوّره ١٩٣٨ـ ١٩٧٣**[٦]، واصل العراقيون نشاطهم على هذه الجبهة، فنظّموا في العام ١٩٧٩ «معرض بغداد الدولي للملصق»، ومن ضمن فعاليّاته مسابقة دولية للملصق يشرف عليها محكّمون، تمحورت حول ثيمتين: «كفاح العالم الثالث من أجل التحرّر» و«فلسطين، وطن محرّم».

في ظل غياب تدريبٍ أكاديمي على التصميم الغرافيكي في لبنان آنذاك، قفز إلى الواجهة فنّانون تشكيليّون، معروفون غالباً، ليتصدّروا تصميم الملصقات السياسيّة. وغالباً ما قدّم الفنّانون المعاصرون البارزون في لبنان مساهماتهم للأحزاب السياسيّة اليساريّة والقوميّة العربيّة المتكتّلة في إطار الحركة الوطنيّة اللبنانيّة. تَوافَق ذلك مع نزوع الفنّانين العرب إلى الالتزام السياسي في نهاية ستّينات القرن الماضي. وكما أشرنا آنفاً، تجسّدت الحماسة السياسيّة مبكّراً على هيئة ملصقاتٍ تدعو للتضامن مع القضيّة الفلسطينيّة، ما مهّد الطريق أمام انخراط الفنّانين بتصميم الملصقات السياسيّة أثناء الحرب الأهليّة اللبنانيّة.

كانت المساهمات الفنيّة متفرّقة، ولم تشكّل تدفّقاً منتظماً في إنتاج الملصق، بحيث يتمأسس داخل شبكة إعلام الأحزاب اللبنانيّة. غالباً ما كان العمل الفنّي للملصق من صنع متطوّعين، وشكّل أحد جوانب ممارستهم الفنّية التي حاول الفنّانون الإبقاء عليها طيلة الحرب. تمّ تمثُّل الملصق عموماً كفعل نضالٍ سياسي والتزامٍ بقضيّة عن طريق الفن، أكثر منه عن طريق العمل الاحترافي، باعتراف العديد من الفنّانين وموظّفي الإعلام. فضلاً عن أن اتصال الفنّانين بالأحزاب لم يكن عمليّةً يسيرةً دوماً، لأن الصلات بين الجماعات اللبنانيّة المختلفة تعرّضت للتمزُّق خلال الحرب. حافظ بعض الفنّانين على صلات غير رسميّة مع الأحزاب، وفضّلوا المساهمة بملصقاتٍ مغفلة الاسم بغرض عدم تعريض علاقاتهم المهنية والاجتماعيّة للخطر. أكثر من ذلك، قطع العديد من الفنّانين روابطهم الحزبية مع انخراط ميليشيات حزبهم بعمليّات انتقامٍ بشعة، واعتداءات طائفيّة، في مجريات الحرب وتطوّراتها.

لم يكن لملصقات اليسار السياسيّة في لبنان، نوع جمالي موحّد. فمثلما هو حال الملصقات الفلسطينيّة، اقترنت مساهمة كل فنّان بأسلوبه المعروف سابقاً. كانت ملصقات الفنّانين متنوّعةً جمالياً، مثلها في ذلك مثل المقاربات التشكيليّة لصانعيها. إذ كثيراً ما تم تمثُّل الملصق بوصفه لوحةً معقّدةً جمالياً. فعلى نحوٍ نمطي، كان الفنّان يشكّل لوحته أو رسمه قبل أن يكيّفها مع الملصق، بحيث يكون النص إضافةً جانبيّةً إلى عمل الفنان. أساساً، لم يكن

٦ الفن العراقي المعاصر، المجلد الأول، الفنون البصَريّة (لوزان: Sartek، ١٩٧٧).

الفنّانون عموماً يمعنون النظر فعليّاً في عمليّة تصميم الملصق، بل كانوا بالأحرى، يقدّمون أعمالهم الفنّية لتنشر على هيئة ملصق. كما أنهم طوّروا ملصقاتٍ تعتمد على مشاغلهم الفنّية الخاصّة التي اندمجت في كثير من الحالات مع اهتماماتهم السياسيّة، ولا يتعلّق الأمر بطبيعة الموضوع فحسب، بل كذلك بمستوى اللغة التشكيليّة. كانت تلك الاستكشافات الفنّية متزامنةً مع الاتجاه العام للفن المعاصر في العالم العربي، المنشغل بالبحث عن علاقةٍ بينه وبين موقعه وتاريخه. ارتبط البحث عن الهُويّة لدى الفنّانين العرب المعاصرين، على نحوٍ وثيق، بالعوامل الثقافيّة والسياسيّة والإقليميّة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية. فمع صعود حركات التحرّر ومشاريع بناء الاستقلال، شهدت الدول العربيّة صحوة قوميّة، وطرحت أسئلة الهُويّة الثقافيّة على نطاق واسع. في مجال الفن بشكل خاص، كما تلاحظ وجدان علي:

> كان الانبعاث الثقافي قد أدّى إلى المرحلة الثالثة من تطوّر الفن المعاصر في العالم العربي. سبقت هذا البحث عن هويّةٍ قوميّة، عقود عدّة من التجانس الأسلوبي، في وقت كان فيه التقليد الغربي هو المبدأ الموجّه، أكثر مما كانه التجريب. [...] أغرتهم [الفنّانين] تلك المفارقة الثقافيّة على تطوير لغةٍ محلّية للفن، قائمة على عناصر تقليدية من الفن العربي ـ تتضمّن الأرابيسك والمنمنمات الإسلاميّة الثنائية البعد، والخط العربي، وأيقونات الكنائس الشرقيّة، والرسوم الأثريّة، والأساطير القديمة والمعاصرة، والحكايا الشعبيّة، والأدب العربي، والأحداث السياسيّة والاجتماعيّة ـ وكذلك على توظيف وسائل وأساليب للتأويل معاصرة.[٧]

برزت تلك الإبداعات الفنّية على وجه الخصوص في مساهمات الفنّانين العرب المعاصرين، في الملصقات التي تركّز على الكفاح الفلسطيني (انظر الشكل ١.١). ووجدت هذه الممارسة صداها في عددٍ من ملصقات الحرب اللبنانيّة، بحيث حوّل الفنّانون المحلّيون أعمالهم الفنّية من قماش اللوحة إلى الملصق. نورد هنا تجربة عمران القيسي (١٩٤٣) مثالاً. فالفنّان العراقي الأصل الذي عاش في لبنان، استلهم المدرسة الحروفيّة التي احتلّت موقعاً مهمّاً في الحركة التشكيليّة العراقية، مطلع السبعينات، وازدهرت في إطارها تجارب أساسيّة في الفن العربي المعاصر. اقترنت تلك الخيارات البصَريّة بالوعي السياسي لأصحابها، مثلها في ذلك مثل الدعوة إلى استلهام روح التراث العربي-الإسلامي في إيحاءات الخطّ وهندسة الأرابيسك. اشتغل القيسي، خلال النصف الأول من الثمانينات، على الملصقات التي مجّدت المقاومة الوطنيّة في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي، وتمحورت خصوصاً على التضامن مع مدينة صيدا الساحلية الجنوبية (الأشكال ١.٣ـ١.٥). اتخذت بعض ملصقاته أشكالاً غرافيكيّة مجرّدة، مبرزةً الخطّ

٧ Ali, Wijdan, "Modern Arab art: an overview", in Salwa Mikdadi Nashashibi (ed.), *Forces of Change: Artists of the Arab World* (Lafayette, CA: International Council for Women in the Arts, 1994), pp. 73—4

العربي المتقن ومواضيع الزخارف الإسلاميّة التي اختبرها الفنّان في لوحاته ورسوماته الخاصّة.

أمّا الفنّان اللبناني رفيق شرف (١٩٣٢-٢٠٠٣)، فقد أعاد تكييف ثيمات لوحاته على شكل ملصقات، بمفرداتٍ تشكيليّة مختلفة، تغرف على طريقتها من الموروث الثقافي المحلّي. اشتغل شرف على الأيقونات الأسطوريّة للبطولة العربيّة من الأزمنة الغابرة، كما وردت في الشعر العربي القديم والحكايا الشعبيّة، مطبّقاً إيّاها على اللحظة الراهنة للصراع السياسي. تناولت أولى ملصقاته السياسيّة الصراع العربي مع إسرائيل ومجّدت المقاومة الفلسطينيّة. ومع حلول منتصف الثمانينات، أخذت ملصقات شرف تتمحور حول المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة في نضالها لإنهاء الاحتلال الإسرائيلي (الشكل ١.٦).

من جهته، بدأ بول غيراغوسيان (١٩٢٦-١٩٩٣) بتصميم ملصقاتٍ لأحداثٍ ثقافيّة، ثم كان لمساهمات هذا الفنّان اللبناني الأرمني، دور أساسي في تصميم الملصق السياسي خلال الحرب، بعد أن وضع أعماله الفنّية في خدمة الحزب الشيوعي اللبناني والمنظّمات المدنيّة الأخرى الداعمة للمقاومة الوطنيّة في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي (الأشكال ١.٨-١.١١). ملصق غيراغوسيان انطوت تكويناته على رمزيّة مباشرة، على صلة باللغة التشكيليّة التي نقع عليها في رسوماته، إذ صوّرت شخوصاً بشريّة مجرّدة، لا تبدو من ملامحها إلّا حيويّة خطوط الحبر الأسود والبقع اللونيّة الحمراء، وأطياف لأبطال وعمّال مجهولين في كفاحهم من أجل التحرّر.

هؤلاء الفنّانون أبقَوا على القيم الجماليّة للّوحة، أكثر من اعتمادهم على التقنيّات الأسلوبية الخاصّة بالملصق. فالرسالة كانت معقّدةً بصَرياً وقابلة للتأويل، بخلاف ملصق الترويج المصمّم لإيصال الرسالة برشاقةٍ وفعاليّة. ورغم أن تلك المساهمات المختلفة، عكست حسّ انتماء الفنّان وخياراته النضاليّة، فقد ظلّت الممارسة الفنّية التشكيليّة هي شاغله الأساسي، مع مغامرات انتقال عرضيّة من اللوحة إلى الملصق المطبوع. تلك هي الحال، غالباً ،حين يعرض الفنّان صورةً شخصيّةً (بورتريه) مرسومةً تكريماً لزعيمٍ سياسي شعبي. فقد عكس البورتريه، في ملصقاتٍ كهذه، اللغة التشكيليّة المعاصرة للفنّان وتمثيله الجمالي. ولم تكن تلك الملصقات المتمركزة حول صورة شخصيّة، تقليديةً في ما يتّصل بالواقعيّة الرومانسيّة الشعبيّة السائدة، أو التصوير الفوتوغرافي لوجوه الزعماء الشعبيين ومرشّحي الانتخابات.

يمثّل هذا النمط من الملصقات عدداً وافراً من الملصقات المتمركزة حول إحياء ذكرى كمال جنبلاط، مؤسّس الحزب التقدّمي الاشتراكي وزعيم الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، عقب اغتياله في العام ١٩٧٧. ساهم عددٌ من الفنّانين المعروفين في توجيه تحيّة إلى الزعيم الراحل، وهم عماد أبو عجرم (١٩٤٠)، وهيب بتديّني (١٩٢٩)، جميل ملاعب (١٩٤٨)، عارف الريّس (١٩٢٨-٢٠٠٥)، موسى طيبة (١٩٣٩)، (الشكل ١.٧). كانت مقاومة الاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان موضوع الكثير من الملصقات التي رسمها فنّانون محلّيون بارزون، فيما قامت المنظّمات المدنيّة بإصدار

عددٍ من هذه الملصقات، ومنها المجلس الثقافي للبنان الجنوبي. كما جمع المجلس عدداً من المثقّفين اللبنانيين اليساريين ونظّم فعاليّاتٍ ثقافيّةً سنوية، معارض ومؤتمراتٍ ومطبوعات، تمحورت حول ثيمات المقاومة الوطنيّة وأماني التحرّر (الشكلان ١.١٠ و١.١١).

فنّانون خاضوا تجربة تصميم الملصق

من جهة أخرى، اختار عددٌ من الفنّانين خوض تجربة تصميم الملصق بوصفها مسعىً إبداعيّاً خالصاً. وعلى نحوٍ خاص، أولئك الذين اكتسبوا إلى جانب ممارستهم الفنّية، خبرةً احترافيةً في التصميم والرسم الغرافيكي. هؤلاء راعَوا في نهاية المطاف المتطلّبات الوظيفيّة للملصق، فاستخدموا مزيداً من الرسوم المبسّطة والتراكيب الغرافيكيّة المخطّطة، ومن ضمنها المونتاجات الفوتوغرافية التي دمجت الرسالة الخطّية/الطباعية داخل نسق ملصقٍ عام. وفي حين تجاوب الفنّانون مع التيّارات التشكيليّة المعاصرة والمتطلّبات الوظيفيّة للملصق، فإنهم لم ينفتحوا تماماً على جماليات حركة التصميم الحديث (Modernism) التي طبعت التصميم الغرافيكي في الغرب خلال الستّينات. وقد قامت هذه الحركة التصميميّة في الغرب على أسُس وظيفيّة بحتة (Functionalism) وعلى هاجس بلوغ لغةٍ عالمية مبسّطة من ناحيةِ الشكل، من خلال مقاربةٍ عقلانيةٍ للتصميم الغرافيكي على حساب التعبير الشخصي والثقافي للفنان، في حين أدخل الفنّانون العرب إلى الملصق أساليبهم الفنّية المتميّزة وخصوصيّاتهم الثقافيّة.

شكّل الاهتمام بمقاربة تصويرية مبسّطة، وذات خلفيةٍ ثقافيّة، كمّاً غزيراً من الملصقات الفلسطينيّة. وتجلّى في أعمال برهان كركوتلي (سوريا ١٩٣١-٢٠٠٠) وحلمي التوني (مصر ١٩٣٤). وكان المذكوران بين عددٍ من الفنّانين العرب، ومنهم محيي الدين اللبّاد (مصر ١٩٤١)، جزءاً من مشروعٍ ناهض في مطلع السبعينات، اهتم بتطوير الكتب العربيّة المصوّرة. وكان لـ«دار الفتى العربي»، وهي دار نشر متخصِّصة بكتب الأطفال العربيّة تأسّست في العام ١٩٧٤ في بيروت، دور بالغ الأهمّية في تحديد ملامح الكتب العربيّة المصوّرة الحديثة، وصارت منبراً جمع المواهب الخلّاقة في العالم العربي. كما هيّأت فضاءً لمعالجة قضايا معاصرة، ذات أهمّية سياسيّة واجتماعيّة محلّية، من خلال وسائل الاتصال الغرافيكي الشعبيّة. ركّزت مطبوعات «دار الفتى العربي» التي توجّهت إلى الناشئين، على الهُويّة العربيّة والقضيّة الفلسطينيّة، ودافعت عن أهمّية الكفاح المسلّح لاستعادة الوطن المحتلّ.

انتقلت الرسوم التي تضمّنتها تلك الكتب إلى ملصقات في أحيان كثيرة، من بينها أعمال حلمي التوني الذي عاش في بيروت بين ١٩٧٣ و١٩٨٣. وكان التوني ممنوعاً من مزاولة نشاطه

الفنّي في مصر، في عهد السادات، بسبب ميوله السياسيّة، فانتقل إلى بيروت ليعمل مصمّماً ورسّاماً لدى دور نشرٍ محلّية ومؤسّساتٍ ثقافيّة مرموقة. خلال إقامته في لبنان، صمّم ملصقاتٍ لمختلف المنظّمات السياسيّة الفلسطينيّة، وتلك الناشطة في إطار الحقوق المدنية، فضلاً عن الأحزاب اللبنانيّة، القوميّة العربيّة واليساريّة. وكان مركز اهتمامه على وجه الخصوص موضوع المقاومة الشعبيّة، إذ صوّر النساء دوماً في أعماله بوصفهنّ عناصر اجتماعيّة فاعلة (انظر الأشكال ١.١٣ و١.٢٩ و٣.١٠ و٥.١٢). طوّر حلمي التوني أسلوباً تصويريّاً خاصّاً به، يستوحي الموروث الشعبي في التاريخ العربي - الإسلامي، ويعمل على تحديثه. كذلك أغنت الرموز الشعبيّة وتمثيلات العوالم الخياليّة المفعمة بالأمل، رسوماته ذات البناء المستوي البعد، والأشكال المبسّطة التي تحدّدها ألوان دافئة ومشرقة.

أمّا الفنّان السوري يوسف عبدلكي (١٩٥١)، المنفي خارج سوريا آنذاك، فقد عاش في بيروت لسنتين قبل أن يستقرّ في باريس. اشتغل عبدلكي على رسومات كتب الأطفال مع «دار الفتى العربي»، وعلى تصميم الملصق بشكل مواز لمشروعه الفنّي. اتّسمت مساهماته الرئيسيّة في الملصق، ومعظمها للحزب الشيوعي اللبناني الذي كان يميل إليه سياسيّاً، بتراكيب غرافيكيّة مباشرة ومبسّطة، ولو أنها آسرة جماليّاً (الشكل ١.١٤). وبشكلٍ عام، فقد ساهم بعض أبرز الفنّانين اللبنانيين في ملصقات الحزب الشيوعي اللبناني المتنوّعة. نشير إلى سمير خدّاج (١٩٣٨)، وسيتا مانوكيان (١٩٥٤)، وإميل منعم (١٩٥١)، وحسين ياغي (١٩٥٠)، فضلاً عن ملصقات غيراغوسيان التي تناولناها آنفاً. انهمك هؤلاء الفنّانون في تصميم ملصقات التنظيمات الفلسطينيّة وشكّلوا في ما بينهم فضاءات عمل مشتركة. وقد أحرز بعضهم، مثل إميل منعم، خبرة واسعة في مجال التصميم الغرافيكي من خلال تجربة العمل على الملصق السياسي، وأصبح في نهاية المطاف من أهل المهنة. كما أن منعم صمّم خطوطاً طباعيّة عربيّة خاصّة به، وهو يوضح أنّ اهتمامه بالخطّ العربي ولد من خلال عمله على تصميم الملصقات، إذ شعر بالحاجة إلى ابتكار خطوطٍ عربيّة معاصرة تلائم تركيب كل ملصق (الشكل ١.١٥). من جانبه، مثّل كميل حوّا حالةً مماثلة للفنان الذي حوّل وجهة صنعته نحو التصميم الغرافيكي، مدفوعاً بمزاولته تصميم الملصق السياسي في أولى مراحل الحرب.[٨] من جهةٍ أخرى، كانت ميول حوّا السياسيّة قوميّةً عربيّة، ما دفعه لتصميم عددٍ كبيرٍ من ملصقات الاتحاد الاشتراكي العربي في لبنان، وقد ركّز في معظمها على الكفاح الشعبي. تراوحت ملصقاته بين الرسوم المتقنة والتمثيلات التصويرية المعاصرة، حيث كانت خطوطه العربيّة المكتوبة مندمجةً حركيّاً في التركيب الغرافيكي (الأشكال ١.١٦ و١.١٧ و٣.٢٢).

٨ أسّس كميل حوّا «المحترف»، وهو مؤسسةٌ مرموقة للتصميم الغرافيكي يقع مقرّها في المملكة العربيّة السعودية ولبنان.

شبكات التضامن: كوبا ـ بيروت ذهاباً وإياباً

تُظهر الملصقات المتنوّعة التي تناولناها حتى الآن، الأسلوب المحدّد للفنّان، وخلفيّته الثقافيّة، وكذلك استجابته لاتجاهات الفن المعاصر في العالم العربي. لكن عدداً من الملصقات السياسيّة العربيّة، تفاعل، في المقابل، مع الاتجاهات الجماليّة التي طبعت ملصقات الحركات الثوريّة والكفاح المناهض للإمبريالية في تلك الفترة، وعلى نحوٍ خاصٍّ ملصقات التضامن التي أصدرتها «منظّمة التضامن مع شعوب إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية» (OSPAAAL) التي تأسّست في كوبا. تمكن مقارنة البنية الأسلوبية لهذا الملصق، بشكلٍ أساسي، مع جماليات «البوب آرت» في ستّينات القرن العشرين: تجريدٌ تصويري وألوان فاقعة (الشكلان ١.١٨ و١.١٩).[٩] أرسلت ملصقات المنظّمة إلى لبنان بالتنسيق مع مختلف التنظيمات الفلسطينيّة وأحزاب اليسار اللبناني المتحالفة، وركّز عددٌ من ملصقات المنظّمة على مواضيع المقاومة الفلسطينيّة، ولبنان تحت الاحتلال الإسرائيلي (الشكلان ١.٢٠ و١.٢١). وفي سياقٍ محدود، أصدرت التنظيمات الفلسطينيّة بضعة ملصقاتٍ تخصّ التضامن مع القضايا الثوريّة لبلدان أمريكا اللاتينية. وقد أشار الفنّان الكوبي أوليفيو مارتينيز، بكلماتٍ مؤثّرة، إلى قوّة الدفع التي قدّمها التضامن للنضال السياسي في تلك المرحلة:

> في مناسباتٍ كثيرة، حضر مندوبو الحركات من القارّات الثلاث إلى كوبا وعبّروا عن سرورهم لاستجابة قوّاتهم المقاتلة وأممهم لملصقٍ نوعي تبنّوه كأنّما هو خاصٌّ بهم. كانت تلك الأوقات من بين أكثر لحظاتي المهنية سعادةً. [....] أشير إلى ملصقي للعام ١٩٧٢ للتضامن مع الشعب الفلسطيني. ومن شدّة إحساسهم بصدق تلك الصورة، استخدموها غلافاً لمجلة فتح [...] بينما كانوا يستعينون بها شعار افتتاحية المنظّمة في النشرة. وقد أعجبوا بالرسم إلى درجة أنّ فيدل قدّم لياسر عرفات النسخة الأصلية، في واحدةٍ من زياراته إلى كوبا.[١٠]

لم تكن اللغة البصَريّة للعديد من ملصقات المقاومة الفلسطينيّة تستجيب للغرافيك الكوبي فحسب، بل تماثلت أيضاً مع التداعيات البصَريّة المتعلّقة بالكفاح المسلّح والمقاومة الشعبيّة والخطاب الثوري، والفدائي-البطل: بنادق الكلاشنكوف، قبضة مشدودة، في مواجهة القوى الإمبريالية. احتفظت هذه الجماليّة التي شاعت أيضاً ضمن ملصقات اليسار اللبناني، بدلالات خطاب اليسار العالمي في تلك الحقبة. في لبنان، لم يقتصر ذلك الخطاب على الاتجاهات الماركسيّة، بل طاول أشكالاً أخرى من النضال المناهض للإمبريالية والصهيونيّة، تلك التي

٩ من أجل مزيدٍ من المعلومات عن OSPAAAL والملصقات الاحتجاجية الأخرى، انظر: Cushing, Lincoln, *¡Revolución! Cuban Poster Art* (San Francisco: Chronicle Books, 2003); Frick, Richard (ed.), *The Tricontinental Solidarity Poster* (Bern: Comedia-Verlag, 2003); Martin, Susan (ed.), *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba 1965-1975* (California: Smart Art Press, 1996)

١٠ Frick (ed.): *The Tricontinental Solidarity Poster*, p. 92.

راكبت نضالات التحرّر الثوريّة مع الخطاب الوحدوي العربي. على هذا النحو، تبنّت الأحزاب القوميّة العربيّة هذه اللغة الغرافيكيّة بقدر ما تبنّتها الأحزاب ذات التوجّهات الماركسيّة. كما وفّرت التحالفات السياسيّة بين كوبا والحركات الثوريّة في البلدان العربيّة، شبكات التبادل الفنّي. فالاتحاد الاشتراكي العربي في لبنان، على سبيل المثال، أرسل ممثّلي الطلبة من الحزب إلى مؤتمر الشباب في كوبا المنعقد في العام ١٩٨١. وفي هذه المناسبة، أنتج المصمّم كميل حوّا ملصقاً متعدّد اللغات يلقي الضوء على الدعم الكوبي والعلاقة التي ربطت بين عبد الناصر وكلٍّ من تشي غيفارا وفيدل كاسترو. كذلك نظّم ممثلو لبنان في المؤتمر في كوبا، معرِضاً للملصقات بعنوان: **معرِض ملصقات الدفاع عن ثورة فلسطين وعروبة لبنان** (الشكلان ١.٢٣ و١.٢٤).

رسوم كاريكاتور: هجاء سياسي ساخر

ميّزت مساهمات العديد من رسّامي الكاريكاتور في تصميم الملصق، نوعاً فنّياً آخر من الملصقات السياسيّة للحرب الأهليّة اللبنانيّة. فهذا الصنف من الملصقات هو الأكثر مباشرةً على الأرجح. ظهرت الرسوم الهزلية السياسيّة في الصحافة العربيّة منذ مطلع القرن العشرين. ومع مرور السنين اكتسبت شعبيّةً وأرست مكانةً لنفسها بوصفها ممارسة خلّاقةً معترَفاً بها، تدمج المهارات الفنّية والبلاغة السياسيّة، وتستهدف جمهوراً واسعاً. في ضوء ذلك، لن يكون مفاجئاً توسّع هذا الأسلوب الفنّي ليشمل الملصقات السياسيّة التي انطوت على قدْر أكبر من التعبير السياسي المباشر، عبر ترتيبات تكوينيّة مثقلة بالعلامات الرمزيّة. جسّدت تلك العلامات في رسوم مجازية مبسّطة اعتمدت على رموز سياسيّة تقليديّة وتصاوير حرفيّة للمتخيَّل الجمعي الخاص بالجماعات المستهدفة. كما وظّفت الرسوم، الممهورة بأساليب مختلف المبدعين، تقنيّات المبالغة التي تركّز على الرسالة السياسيّة وعلى معالم الموضوع الرمزيّة، هي تتراوح بين التمجيد والتعظيم البطولي من جهة، والكاريكاتور الساخر والهجاء السياسي من جهة أخرى. ومع أنّ عدداً من رسّامي الكاريكاتور المحلّيين كان ناشطاً على هذه الجبهة، فإننا سنسلّط الضوء في دراستنا على هذا النوع من الملصق، من خلال أعمال اثنين من أبرز رسّامي الكاريكاتور السياسي في لبنان، أنتجا عدداً كبيراً من الملصقات أثناء الحرب: بيار صادق ونبيل قدوح.

يعدّ بيار صادق شخصيّةً ريادية في الرسم الهزلي السياسي في لبنان، حيث نال العديد من الجوائز وتقديراً دوليّاً لهجائه السياسي في الصحافة اليومية. وقد نشر كتاباً في العام ١٩٧٧، ضمّنه الرسوم الكاريكاتورية والتعليق المباشر على سياسة الحرب الأهليّة، بعنوان «كلّنا على

الوطن»، وهو محاكاة ساخرة للنشيد الوطني «كلّنا للوطن». يعتبر صادق مدافعاً حازماً عن القوميّة اللبنانيّة، وقد تطوّع بمهاراته لإنتاج ملصقات عديدة تعلي شأن الجيش اللبناني. كما ساهم بعدد كبير من الملصقات لمصلحة حزب الكتائب اللبنانيّة وتنظيمه العسكري القوّات اللبنانيّة (الأشكال ٢.٢٠ و٢.٢٢ و٣.٤ و٣.١٥ و٣.٢٣). وإسهاماته في هذا المجال ازدادت غزارةً بعد اغتيال بشير الجميّل، إذ تمركزت على تخليد ذكرى الزعيم الراحل. يصف صادق ملصقاته السياسيّة بأنها تكريمٌ لزعيم يكنُّ له تقديراً جمّاً: «الذي تتطابق رؤيته للبنان مع طموحاته الخاصّة».[11] وتأكيداً لإعجابه بالفقيد وحزنه على فقدانه، نشر أيضاً كتاباً مصوّراً في العام ١٩٨٣، كرّسه لذكرى بشير الجميّل.

فضلاً عن الملصقات، شارك بيار صادق في مؤسّساتٍ إعلامية جماهيرية تابعة للقوّات اللبنانيّة خلال ثمانينات القرن المنصرم. فقد رسم أغلفة مجلة «المسيرة»، علاوةً على رسم كاريكاتورات يوميّة لمحطّة تلفزيون LBC (مؤسّسة الإرسال اللبنانيّة). يمكن بسرعة تبيّن أسلوبه في الرسوم الهزلية السياسيّة، وتتبّع آثارها في عمل ملصقه، إذ تقوم تكويناته المركزية على أشكال مبسّطة وهيئات أو صور شخصيّة ظلّية. وغالباً ما تشكّل رسومه بالحبر الصيني خطوطاً قويّة دقيقة متلاصقة ومتقاطعة، فتخلق بالتالي تبايناً بين مساحات الظل ومساحات الضوء. تتراكب العناصر الغرافيكيّة في علاقة لعوب بين السالب والموجب، على خلفية مستوية. وتخلق هذه الوسائل الشكلانية، إضافة إلى التمثيلات الرمزيّة المباشرة في ملصقاته، صورة لافتة للنظر، بالكاد تتطلّب نصّاً لترسيخ الرسالة، وهي مقاربة نموذجية للرسوم الهزلية السياسيّة.

ويمكن القول إن قلّة من الرسّامين المحترفين، من نوع بيار صادق، ساهمت في صنع ملصقات أحزاب الجبهة اللبنانيّة. فكما تظهر مجموعة الملصقات السياسيّة، وكما أكد لنا المسؤولون السياسيون في الأحزاب المشار إليها، كان إنتاج الملصقات ضمن الجبهة محدوداً نسبيّاً قياساً إلى غزارة الملصقات التي أصدرها خصومهم. يعود ذلك لأسباب عديدة سنتناولها في نهاية هذا الفصل. وقد قام هواة برسم ملصقات عدّة نشرت خلال السبعينات، فشكّلت الرسوم الهزلية السياسيّة النوع الجمالي الذي طغى على ملصقات الجبهة اللبنانيّة في تلك المرحلة، واتّسمت غالباً بمبالغة ساخرة، ورمزيّة ساذجة خلت من براعة بيار صادق (الأشكال ٥.١ و٥.١٣ و٥.١٧).

أمّا نبيل قدوح، وهو كذلك فنّان كاريكاتور متمرّس، فقد نفّذ عدداً كبيراً من الملصقات خلال فترة الحرب الأهليّة. وغالباً ما تبرّع بمساهماته لأطراف الحركة الوطنيّة اللبنانيّة. وقد نشرت رسومه في جريدة الحركة، «الوطن»، وحثّت مختلف أحزاب الحركة ـ الحزب التقدّمي الاشتراكي

11 في مقابلة مع المؤلّفة، تموز / يوليو ٢٠٠٦.

والحزب السوري القومي الاجتماعي وحركة الناصريين المستقلّين «المرابطون» ـ على الاستعانة به لرسم أغلفة مجلّاتها وتصميم ملصقاتها. يزعم قدوح أنه لم يكن مرتبطاً سياسيّاً، ولا نصيراً لأي حزب، ما أتاح له العمل مع أحزاب ذي أطر إيديولوجيّة مختلفة. أصبح الرسم مهنته، كما يقول. ومع ذلك، وبحكم انتمائه إلى الجنوب، فقد أصبح في الثمانينات أكثر ميلاً للعمل على رسومٍ تمثل الانتماء الوطني والمقاومة الشعبيّة للاحتلال. منذ ذلك الوقت، أخذ نبيل قدوح يصمّم معظم ملصقات حركة أمل، في حين ظلّ مواظباً على عدم الالتزام بنشاطات سياسيّة حزبية. فانتماؤه، كما يوضح، قائم على الانتماء المشترك وإعجابه بقادة الحركة.[١٢]

تعاون قدوح مع مكتب حركة أمل الإعلامي تعاوناً وثيقاً لابتكار رسالة كل ملصق؛ إذ إن مسؤول الإعلام يطوّر نصّاً يلهم بدوره مخيّلة قدوح لتصويره. ورسومه، المعتمدة على تخطيط طليق بالحبر وتدرّجات الألوان المائية، غنيّة بتفاصيل الموضوع المعالج، وقد أثمرت ملصقات تبدو كأنّها حكايا مسرودة بصريّاً تشابه القصص المصوّرة الشعبيّة. أمّا الغرض من ذلك، وفقاً لقدوح، فهو نقل رسالة الملصق عبر تمثيلات بصَريّة مباشرة سهلة المنال بالنسبة إلى جمهور واسع تضمّه مناطق ريفية فيها معدّلاتٌ مرتفعة من الأمّية. (الأشكال ٢.١٨ و٢.٢٦ و٣.٢٤ و٤.٢٩ و٥.١٠ و٥.١١). انتقل نبيل قدوح من خلال رسوماته للملصق من الهجاء إلى الرسوم التعبيرية. وفي نهاية المطاف، مال أكثر وأكثر نحو رسوم الأطفال التي أصبحت مهنته وتخلّى تماماً عن الملصقات السياسيّة قبيل نهاية الحرب.

واقعيّة شعبيّة ومتخيّل سياسي ـ ديني

كلّما اكتسبت أيقونات الزعامة السياسيّة مزيداً من القوّة في الحرب الأهليّة، كان الفضاء العام يعجّ ببورتريهات الزعماء. فضلاً عن الملصقات، طغت البورتريهات المرسومة بأحجامٍ هائلة على المواقع الرمزيّة في مختلف المناطق تبعاً لسيطرة الجماعات عليها. وتضخّمت الظاهرة في الثمانينات، حين شهد البلد مزيداً من الفصل وفقاً للتقسيمات الطائفيّة الصارمة، والمعارك التي نشبت لغرض الهيمنة على المناطق. ما حثّ رسّامي اللوحات الإعلانية المتخصّصين على تنفيذ صور ذات أبعاد هائلة للشخصيّات السياسيّة. محمد موصللي، وهو رسّامٌ عصاميٌّ ابتدأ حياته المهنية في الستّينات برسم بورتريهات مرشحي الانتخابات وإعلانات الشركات، كانت لديه قائمةٌ طويلة من طلبيّات مختلف الأطراف السياسيّة (الشكلان ١.٢٥ و١.٢٦). يحكي موصللي عن تقدير زبائنه من أصحاب المقامات العالية له، ويقول إنّه كان يطلق عليه لقب «ملك البورتريه».[١٣] ويوضح أنّ البراعة الفنّية لا تعتمد على جعل البورتريه أقرب إلى الواقع فحسب، بل بمنح الشخص جاذبية وجعله أكثر فتنة من الواقع! قام موصللي بإنتاج سلسلة تتراوح بين

١٢ في مقابلة مع المؤلّفة، كانون الثاني / يناير ٢٠٠٦.

١٣ في مقابلة مع المؤلّفة شباط / فبراير ٢٠٠٧.

٧٠ و١٠٠ بورتريه متشابهة، مرسومة باليد، للشخصيّة السياسيّة نفسها أثناء فترة الحرب. وبذلك، يبدو عمله الدؤوب إنجازاً يدويّاً يوازي وظيفة الإنتاج الآلي للملصق.[١٤]

وإضافة إلى ما سبق، صمّم رسّامو إعلانات الأفلام العربيّة ملصقاتٍ سياسيّة بأسلوب رومانسي مشابه لما هو مخصّصٌ عادةً لترويج الأفلام. محمود زين الدين هو أحد الأمثلة، إذ وسّع مهاراته في الرسم لتشمل الملصقات المطبوعة، بصورة رئيسية لمصلحة الحزب التقدّمي الاشتراكي بحكم انتمائه الدرزي. هكذا أعاد زين الدين توظيف جماليّات الواقعيّة الشعبيّة والرومانسية، السائدين في ملصقات الأفلام وطريقة تصوير النجوم، ليرسم بورتريهات زعماء أسطوريين ومشاهد البطولات الحربية (الشكل ١.٢٧).

شاعت النزعة الرومانسية للرسم الواقعي بين الحركات الإسلاميّة الصاعدة في أوساط الثمانينات. وهي غزيرة على نحو خاص في ملصقات تبجيل شهداء المقاومة الإسلاميّة، الجناح العسكري لحزب الله. طوال هذا العقد، كان مكتب الإعلام التابع لحزب الله ينفّذ صورة زيتية لكل شهيد، تقدّم إلى أسرته بعد أن تستخدم في صناعة الملصق. اللوحة تمثّل صورة مثاليّة للفقيد، تحيط به سرديّات مفعمة بالقداسة الدينيّة تصوّر الجهاد والشهادة (انظر الفصل الرابع: الشهادة). تعرض الملصقات تركيباتٍ واقعيّة لخلفيّاتٍ خياليّة مشتقّة من مخزون المتخيّل الديني في ميثولوجيا الشيعة وتاريخهم. هذا التوجّه الجمالي يتيح إمكانية تحويل نتاج المتخيّل الجماعي المستوحى من النصوص والرموز الدينيّة، إلى صور واقعيّة ذات جاذبية شعبية، وإن كانت محاطة بالأسطورة (الشكل ١.٢٨).

تشكّل حالة المكتب الإعلامي لحزب الله استثناءً بين النماذج السائدة لإنتاج الملصق لدى الأحزاب السياسيّة التي تناولناها آنفاً. فبعد اعتماده غير الرسمي على شبكات الفنّانين والمصادر الموالية، صار لحزب الله بحلول العام ١٩٨٥ بنية متكاملة للإنتاج الفني ضمن جهازه الإعلامي. قدّم الحزب مكاناً جماعياً للعمل، مزوَّداً بالأدوات والموارد اللازمة، ومن ضمنها مكتبة تحوي مراجع عن الفن السياسي والملصقات. اتخذ مسار العمل على الملصقات شكلاً تعاونيّاً باستخدام مهارات مختلف الخبراء المرتبطين بفريق ورشة العمل، حيث يعالج مصمّم فكرة الملصق ويعمل بوصفه مخرجاً فنّياً، ويقوم رسّام بصنع البورتريهات، ويهتم خطّاطٌ بكتابة العنوان والآيات القرآنية، ويهتم تقنيٌّ بتحضيرات الطباعة. استخدم الرسّامون والخطّاطون في مشاريع إعلامية أخرى إلى جانب الملصقات، مثل الجداريات ولوحات صور الزعماء الضخمة واليافطات. ومعظم المتخصّصين في هذا الجهاز هم من أنصار الحزب، يشاركونه إيديولوجيته وعقيدته الدينيّة، وبالتالي فهم يعملون في إطار خطاب الحزب. ما يوفّر نوعاً من الاستقلالية لفريق العمل المتخصّص في التواصل، كي يصوغ الرسالة التي ينطوي عليها الملصق، من دون الخضوع لإملاءات المكتب السياسي، كما وصف لنا أحد أعضاء فريق التصميم الفنّي.

١٤ بقي موصللي نشيطاً حتى وقتٍ قريب، حين لم يعد تقدّمه في العمر ومشكلات الرؤية تسمح له بمواصلة ممارسته للرسم بنفس الحمية وبعد أن تغلّبت وسائل التصميم الجديدة والطباعة الرقمية على سوق بورتريهات الزعماء.

انضم محمد إسماعيل إلى مكتب إعلام حزب الله في العام ١٩٨٤ وأصبح مصمّماً رئيسياً في ورشة العمل حتى العام ١٩٩٤،[١٥] درس إسماعيل الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانيّة وزاول الرسوم التصويرية والكاريكاتور حين كان يعمل في مطبعة، قبل أن ينضم إلى المكتب ويساهم في تأسيسه. وساعده ميله الفنّي ومهاراته في الرسم فضلاً عن معرفته بالطباعة، كما يوضح، في عمليّة التصميم الغرافيكي.

اعتمدت ملصقات حزب الله في البداية على مزج الخبرات السابقة في الملصقات السياسيّة: ملصقات الواقعيّة الاشتراكيّة والمقاومة الفلسطينيّة والثورة الإيرانية. وكحركة مقاومة في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي، يشترك حزب الله مع التوجّهات المذكورة في صياغة التداعيات البصَريّة لوحشيّة القوى الإمبريالية، والكفاح المسلّح من أجل التحرّر الوطني. وهنا تجدر الإشارة إلى أن عدداً من أعضاء الحزب، كانوا مرتبطين سابقاً مع حركات المقاومة اليساريّة والأحزاب اللبنانيّة والفلسطينيّة، وجاء قسمٌ كبيرٌ منهم من حركة أمل. ومن جانب آخر، كان نموذج الملصق الإيراني هو الأكثر تأثيراً عليهم لأنه يصبغ النضال المناهض للإمبريالية بخطابٍ سياسي-ديني ملائم لحزب الله ومألوفٍ لجماعته الشيعيّة. نشأت الجماعة الشيعيّة التي كوّنت أنصار حزب الله على نحوٍ خاصٍّ في جبل عامل، جنوب لبنان، وتقاسمت، في الواقع، مع إيران تاريخاً من الممارسات الدينيّة والثقافيّة وتمثيلاتٍ رمزيّة تتصل بالمذهب الشيعي.

وكما سنرى في الفصول التالية، فإن الخطاب الديني-السياسي الشيعي المشترك، الذي تمأسس خلال إقامة جمهوريّة إيران الإسلاميّة[١٦]، سهّل نقل جماليات الملصقات الإيرانية وتداعياتها البصَريّة وأعاد تكييفها ضمن السياق اللبناني. أمّا الجمهوريّة الإسلاميّة، بإطارها الشيعي الإسلامي الجامع، فتزوّد حزب الله بالتوجيه الديني والسياسي استناداً إلى ولاء الحزب المرتبط بولاية الفقيه في ظل قيادة الخميني وخليفته خامينئي.[١٧] وعلى نحو متزامن، زوّدت إيران الحزب بالموارد والدعم، ما أتاح إنشاء حزب سياسي ومقاومته العسكريّة للاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان، وتطويره مؤسّساتياً. كانت نماذج الفن السياسي الإيراني المعاصرة من بين تلك الموارد أيضاً. حيث تلقّى أعضاء مكتب إعلام حزب الله تدريبهم على المهارات الفنّية وأساليب تصميم الملصق على يد الفنّانين الإيرانيين الذين أتوا إلى لبنان وأقاموا ورشات عمل وجيزة في مرحلة مبكرة من تأسيس الحزب. كما أنّ الفنّانين الإيرانيين صمّموا أثناء إقامتهم القصيرة في لبنان بعض ملصقات الحزب الأولى بين العامين ١٩٨٣ و١٩٨٥، ومن ضمنها شعار حزب الله المصمَّم استناداً إلى شعار الحرس الثوري الإيراني (باسديران).

على نحوٍ مشابه، لم تستفد أولى ملصقات حزب الله من النموذج الجمالي للملصقات الإيرانية وتداعياته البصَريّة فحسب، بل من الرسوم نفسها التي عرضتها تلك الملصقات. المثال المتكرّر هو الرسم التصويري الملوّن للمقام الديني والرمز الإسلامي للقدس، قبّة الصخرة

١٥ أسّس محمد إسماعيل بعد العام ١٩٩٤ ستوديو للتصميم الغرافيكي خاص به وواصل تقديم خدماته للمكتب الإعلامي في حزب الله على أساسٍ استشاري.

١٦ انظر: Chelkowski, Peter and Hamid Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran* (London: Booth-Clibborn Editions, 1999).

١٧ من أجل دراسةٍ أكثر استفاضةً حول ولاء حزب الله لولاية الفقيه، انظر: Saad-Ghorayeb, Amal, *Hizbu'llah: Politics and Religion* (London: Pluto Press, 2002), pp. 64-8.

(الأشكال ١.٢٨-١.٣٢؛ انظر الفصل الثالث: إحياء الذكرى). في الحقيقة، كان الرمز مألوفاً إلى حدٍّ كبير بالنسبة إلى الجمهور اللبناني الذي عاش على تماسٍّ مع حركة التحرير الفلسطينيّة. يذكر تشيلكوفسكي ودباشي في كتابهما **إعداد ثورة: فن الإقناع في جمهوريّة إيران الإسلاميّة** أنّ الفنّانين الإيرانيين، تأثروا أساساً بصناعة الأيقونة الفلسطينيّة من خلال معرض للفن السياسي الفلسطيني الآتي من بيروت، والذي استقبلته طهران في العام ١٩٧٩،[١٨] واقع الحال أنّ الفنّان المصري حلمي التوني هو الذي رسم أصلاً تلك الصورة الملوّنة لقبّة الصخرة. وقد أبرزها ملصقٌ أصدرته في السبعينات «دار الفتى العربي». هكذا، مضت أيقونة قبّة الصخرة في جولة فعليّة من بيروت إلى طهران، قبل أن تجد نفسها مجدّداً في شوارع بيروت أوساط الثمانينات، من خلال ملصق حزب الله.

إذا وضعنا جانباً خصوصيّات البلاغة الدينيّة لملصقات حزب الله، فإن مفرداتها الجماليّة لم تشكّل طابعاً موحّداً يسمح بتميُّزها عن غيرها من الإتجاهات الجماليّة التي طبعت الملصقات السياسيّة خلال الحرب الأهليّة اللبنانيّة. فإلى جانب الرسوم الدينيّة المشغولة على نحوٍ رومانسي-واقعي، غالباً ما لجأت ملصقات الحزب إلى أنماط التصميم الحديثة ـ تمثيلات غرافيكيّة تجريدية، وتركيب الصور الفوتوغرافية مع الرسوم ـ كما يبدو جليّاً في أعمال محمد إسماعيل. يتوافق الطابع الانتقائي لمصلقات حزب الله مع البنية المركّبة لخطابه الديني-السياسي بوصفه مقاومةً إسلاميّةً في لبنان. كما أنها تناظر جماليّات التجربة الإيرانية التي راكبت رموز الكفاح الثوري مع العلامات الدينيّة المستقاة من المتخيّل الجماعي للشيعة (الشكل ١.٣٣).

ملاحظات ختاميّة

مع تفاقم العداوات المحلّية بفعل حربٍ أهليّة استمرّت ستة عشر عاماً، تأثرت نوعيّة الملصقات بتدهور المعايير الإنسانيّة، ووصول أمراء الحرب إلى السلطة، وهيمنة الميليشيات، بالتضافر مع انهيار اقتصاد البلد والخسارة المعنوية التي تكبّدها اللبنانيون. ومن نافل القول أنّ الاهتمامات العسكريّة المتنامية للأحزاب أثناء الحرب أفقدتها على نحوٍ جليٍّ اهتمامها بالقيمة الجماليّة للملصقات، فأصبحت هذه الأخيرة وسائل رمزيّة لتأكيد الهيمنة العسكريّة على منطقةٍ ما. لذا كان شعار الحزب وصورة الزعيم كافيين رمزيّاً لوسم مناطق الهيمنة والنفوذ. أمّا الفنّانون الذين انخرطوا خلال الستّينات والسبعينات في المشاريع التقدمية والقضايا الثوريّة، ومعظمهم ينتمي بشكل عام إلى مواقع يساريّة، فقد تخلّوا غالباً عن التزامهم السياسي الأوّل. حدث ذلك تدريجاً بعدما انحرف النضال عن أهدافه الإصلاحية الأساسية، ووقع في فخّ الاعتبارات الطائفيّة الضيّقة، وما ينتج عنها من عنف أعمى. من ناحية أخرى، أدّى الاجتياح الإسرائيلي لبيروت

١٨ Chelkowski and Dabashi: *Staging a Revolution*, p. 115.

في العام ١٩٨٢، ثم خروج المقاومة الفلسطينيّة من لبنان إلى تمزيق شبكات التعاون الفنّي التي أقامها تحالف الأحزاب اللبنانيّة مع التنظيمات الفلسطينيّة. وباستثناء الجهود المبذولة على صعيد الملصقات الداعمة للمقاومة الوطنيّة في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي، فقد خفتت الحماسة الطوباوية التي شهدتها العقود الماضية، وسقطت أوهام المشاركة السياسيّة وسط مناخ عام من فقدان الثقة بالشأن السياسي. هذا ما جعل تصميم الملصق السياسي، بشكل أساسي، في يد موظّفي الإعلام الذين واصلوا إعادة إنتاج الأشكال والقوالب نفسها لمعظم الملصقات التي يصدرها هذا الحزب وذاك.

أمّا في الموقع النقيض، فلم يكن لدى الجبهة اللبنانيّة، بدايةً، سوى مساهمات احترافية قليلة. ومقارنةً بخصومها، أنتجت الأحزاب التي شكّلت الجبهة اللبنانيّة عدداً قليلاً نسبيّاً من الملصقات. فعدا ارتباط بيار صادق بحزب الكتائب والقوّات اللبنانيّة، لم يكن هنالك تقريباً أي فنّان بارز أو رسّام محترف معروف ساهم في ما ينتجانه من الملصقات. هنالك الكثير من التفسيرات لهذا الواقع. أولها، كما ذكرنا آنفاً، أن مساهمات الفنّانين الغزيرة في إنتاج الملصق بدأت قبل اندلاع الحرب ضمن المقاومة الفلسطينيّة، بالتزامن مع حركة التزام الفنّانين العرب سياسيّاً بالصراعات الإقليميّة السائدة. تجاوز ذلك خصوصيّة لبنان واشتمل على الصراع العربي-الإسرائيلي، وكذلك الصراعات السياسيّة-الاجتماعيّة ذات الصبغة التقدّمية. أمّا أنصار الجبهة اللبنانيّة، فلم يتقاسموا مثل هذه المشاغل والقضايا، بل أجمعوا على نقض القوميّة العربيّة من خلال التأكيد الصارم على الهُويّة اللبنانيّة. هذا فضلاً عن النزعة اليمينيّة المحافظة التي طبعت معظم أحزاب الجبهة اللبنانيّة. لذا فإن الاهتمام بالملصق، بوصفه شكلاً فنّياً للمشاركة السياسيّة وأداة نضالية، ارتبط على نحو خاص بسياسة اليسار، وبتاريخ حافل بالمثل الثوريّة من الملصقات البلشفية وصولاً إلى ملصقات التضامن الكوبية وحركات الاحتجاج المعاصرة.

والسبب الثاني، هو أنّ التنظيمات الفلسطينيّة بخبرتها الغنيّة في إنتاج الملصقات زوّدت الأحزاب اليساريّة عبر التحالف المشترك بإطارٍ إبداعي سمح بازدهار تصميم الملصقات السياسيّة. كما أنها زوّدت، على حدٍ سواء، الأحزاب اللبنانيّة الحليفة بالموارد البشرية والمادية الضرورية لإنتاج تلك الملصقات.

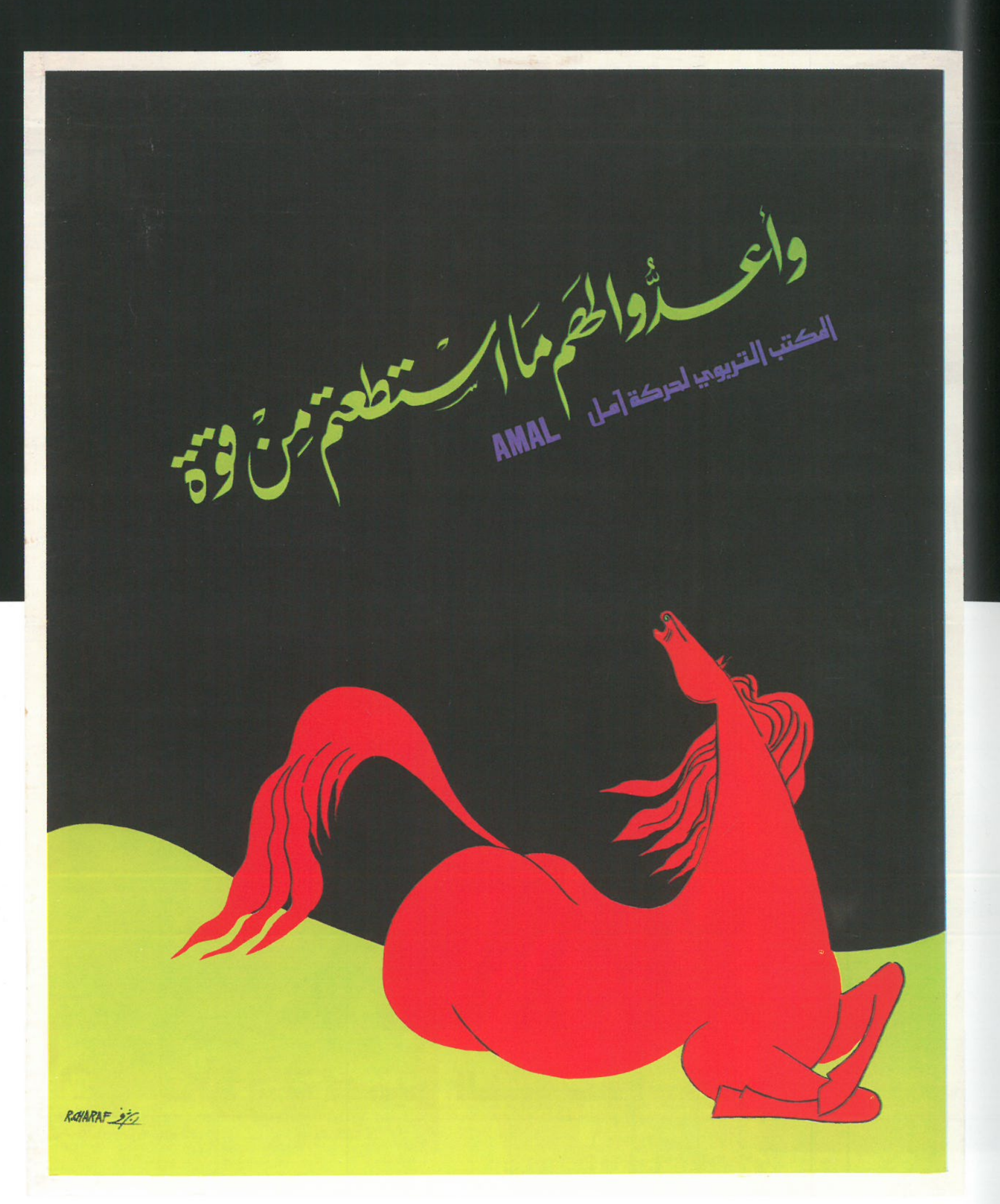
أمّا السبب الثالث، فيكتسب طابعاً نظريّاً، إذ يتعلّق بالتركيبة الجيوسياسيّة للحرب، وبطبيعة الملصق بوصفه وسيلة انتشارٍ في الفضاء العام، فقد امتلكت مكاتب الإعلام لشتّى الأحزاب شبكات توزيعٍ للملصقات ضمن مناطق سيطرتها السياسيّة. بهذا المعنى، عملت الملصقات كتأكيدٍ رمزيٍّ على هيمنة الحزب على منطقةٍ بعينها. فبيروت الغربية تقاسمها العديد من الأحزاب السياسيّة التي تكوّنت في سبعينات القرن الماضي ومطلع ثمانيناته من القوّات المشتركة للتنظيمات الفلسطينيّة والحركة الوطنيّة اللبنانيّة. ثم شهدت في أوساط

الثمانينات، صعود المقاومة الإسلاميّة وسط الأحزاب العلمانيّة الأخرى التي شكّلت جبهة المقاومة الوطنيّة لمواجهة الاحتلال الإسرائيلي. وبخلاف المناطق الريفية المحيطة ببيروت ذات التخوم الواضحة المعالم، فقد كانت بيروت الغربية منطقةً متعدّدة النفوذ، يتنازع الهيمنة عليها مختلف الأحزاب التي تحارب للمحافظة على مناطق سيطرتها. أدّى ذلك إلى قيام مختلف الأحزاب التي تنتمي نظرياً إلى معسكرٍ واحد، بمضاعفة جهودها في إنتاج الملصقات. بناءً على ذلك، شهدت المواقع المركزية في بيروت الغربية ضرباً من التنافس الرمزي بين ملصقات مختلف الاتجاهات السياسيّة والإيديولوجية. يحكي موظّفو الإعلام كيف كانت الملصقات التي يضعونها على الجدران تغطّيها في اليوم التالي ملصقاتٌ أخرى لحزبٍ آخر.

لم يكن مثل هذا النزاع الرمزي والتسابق على إنتاج الملصق قائماً في المنطقة الشرقية من بيروت، إذ كان عدد الأحزاب التي شكّلت الجبهة اللبنانيّة أقل من تلك التي شكّلت المعسكر الآخر. فوق هذا وذاك، وابتداءً من العام ١٩٧٦، حُلّت التجمّعات العسكريّة الصغيرة لضمّها إلى القوّات اللبنانيّة التي يقودها بشير الجميّل. وبحلول العام ١٩٨٠، وحّد هذا الأخير كل الأحزاب الممثّلة في الجبهة تحت قيادته. هكذا حدّت الهيمنة المطلقة للقوّات اللبنانيّة على المنطقة الشرقية المسيحية من بيروت، من التنافس على الهيمنة، وما يرافقه من إنتاجٍ كثيفٍ للملصقات كما حدث في بيروت الغربية. وابتداءً من منتصف الثمانينات، اتجهت القوّات اللبنانيّة إلى الإرسال التلفزيوني والمطبوعات الدورية بوصفها وسائل إعلامية واسعة الانتشار، ما أدّى إلى تراجع إنتاجها للملصقات. أمّا النزاعات السياسيّة والمعارك اللاحقة التي دارت بين العامين ١٩٨٩ و١٩٩٠، ضمن ما أطلق عليه تسمية «المناطق المسيحية»، فقد أبرزتها في المقابل وسائل الإعلام الجماهيري المستحدثة، ما جعل مختلف الأطراف بغنىً عن ذلك الوسيط السابق الذي هو الملصق السياسي.



١.١ منظّمة التحرير الفلسطينيّة، ١٩٨٠
عبد الرحمن المزيّن، ٧١ × ٥٢ سم



١.٦ حركة أمل، أواسط الثمانينات
رفيق شرف، ٨٥ × ٧٠ سم









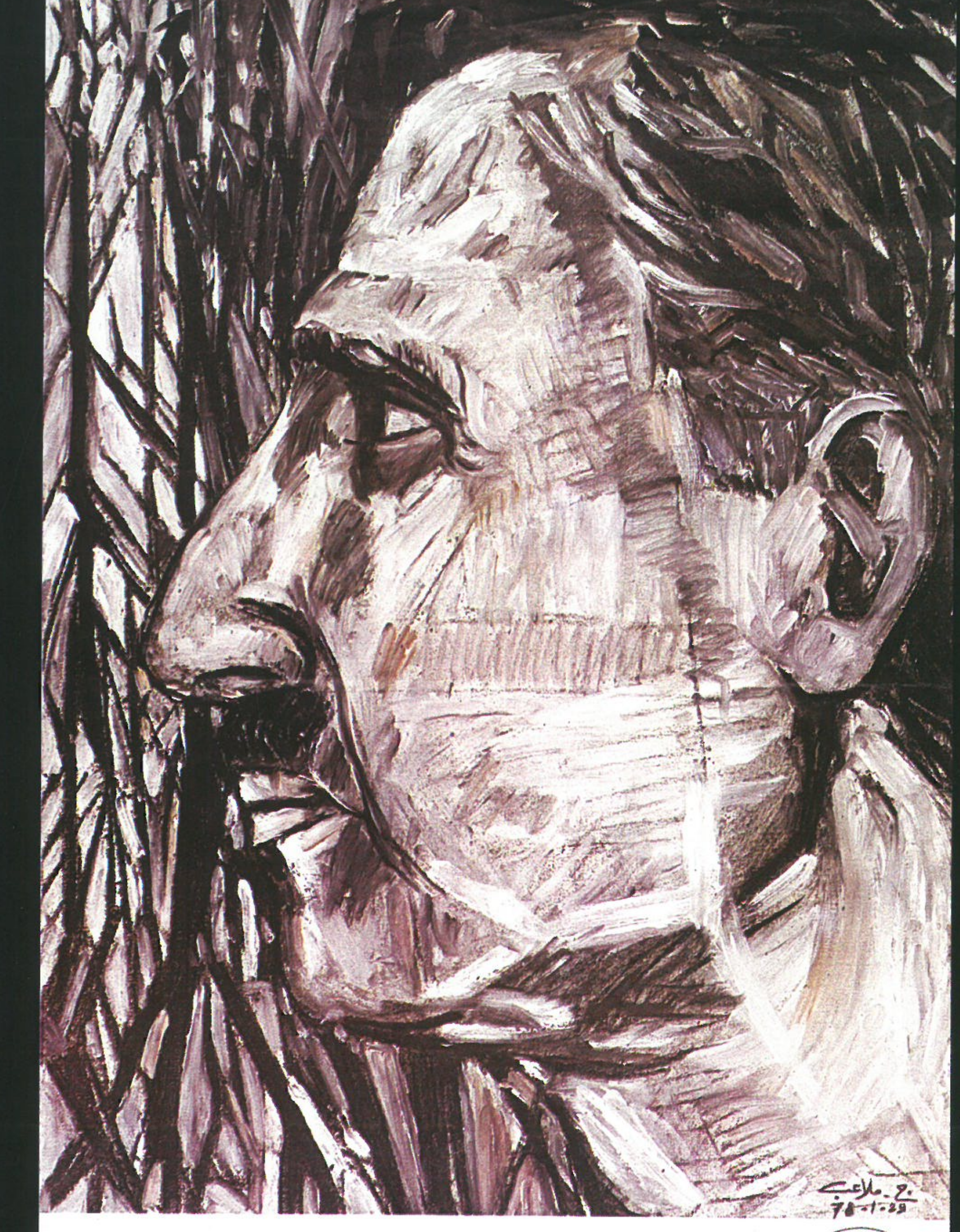
من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار:

١.٢ الحزب التقدمي الاشتراكي، ١٩٨٤
عمران القيسي، ٦٠ × ٤٤ سم

١.٣ هيئة التضامن مع صيدا، ١٩٨٥
عمران القيسي، ٤٨ × ٣٥ سم

١.٤ عمران القيسي، ١٩٨٥
٤٨ × ٣٥ سم

١.٥ عمران القيسي، ١٩٨٥
٤٨ × ٣٥ سم





١.٧ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٨
جميل ملاعب، ٧٠ × ٤٧ سم









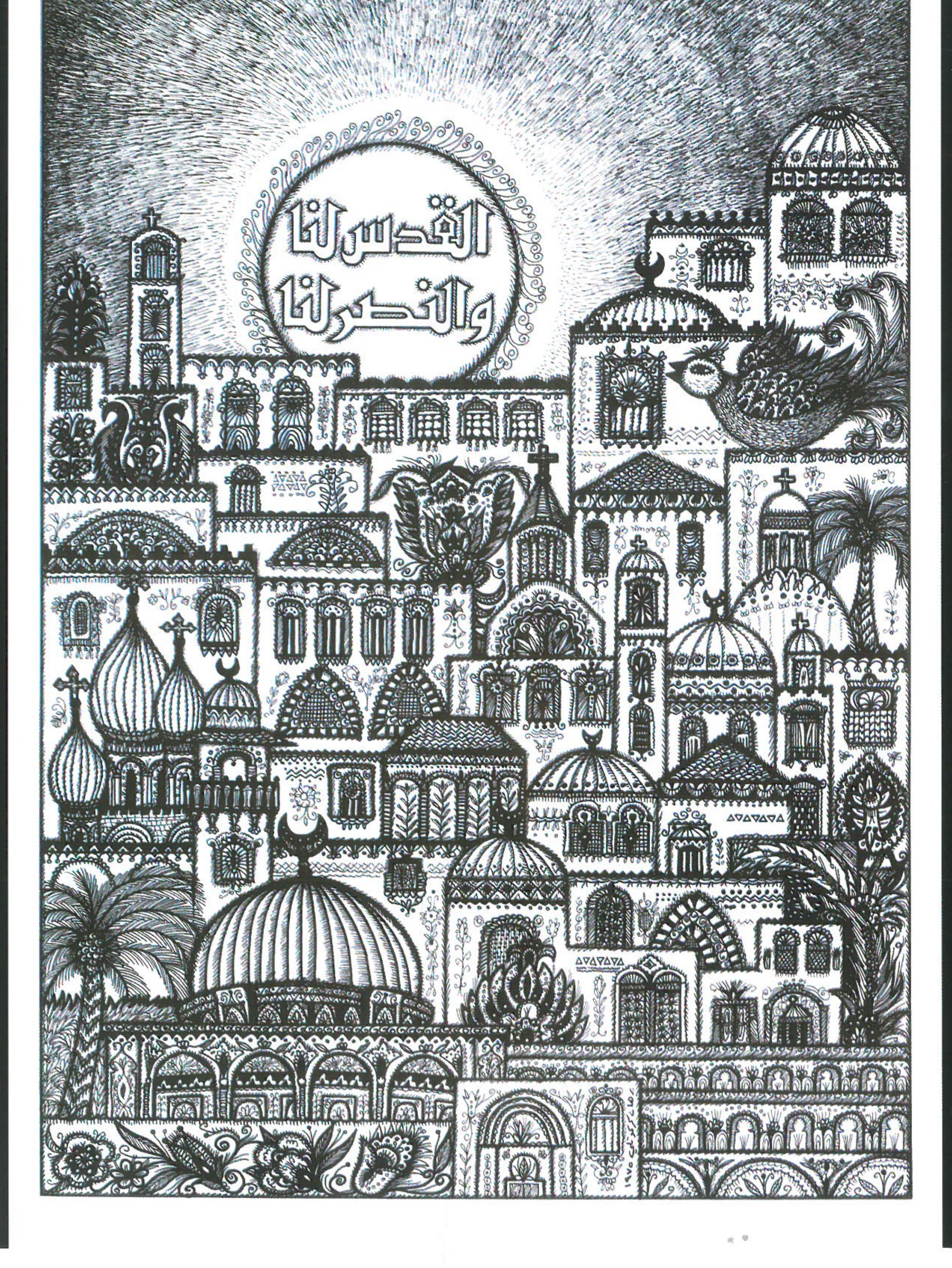
من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار:

١.٨ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٠
بول غيراغوسيان، ١٠٠ × ٦٦ سم

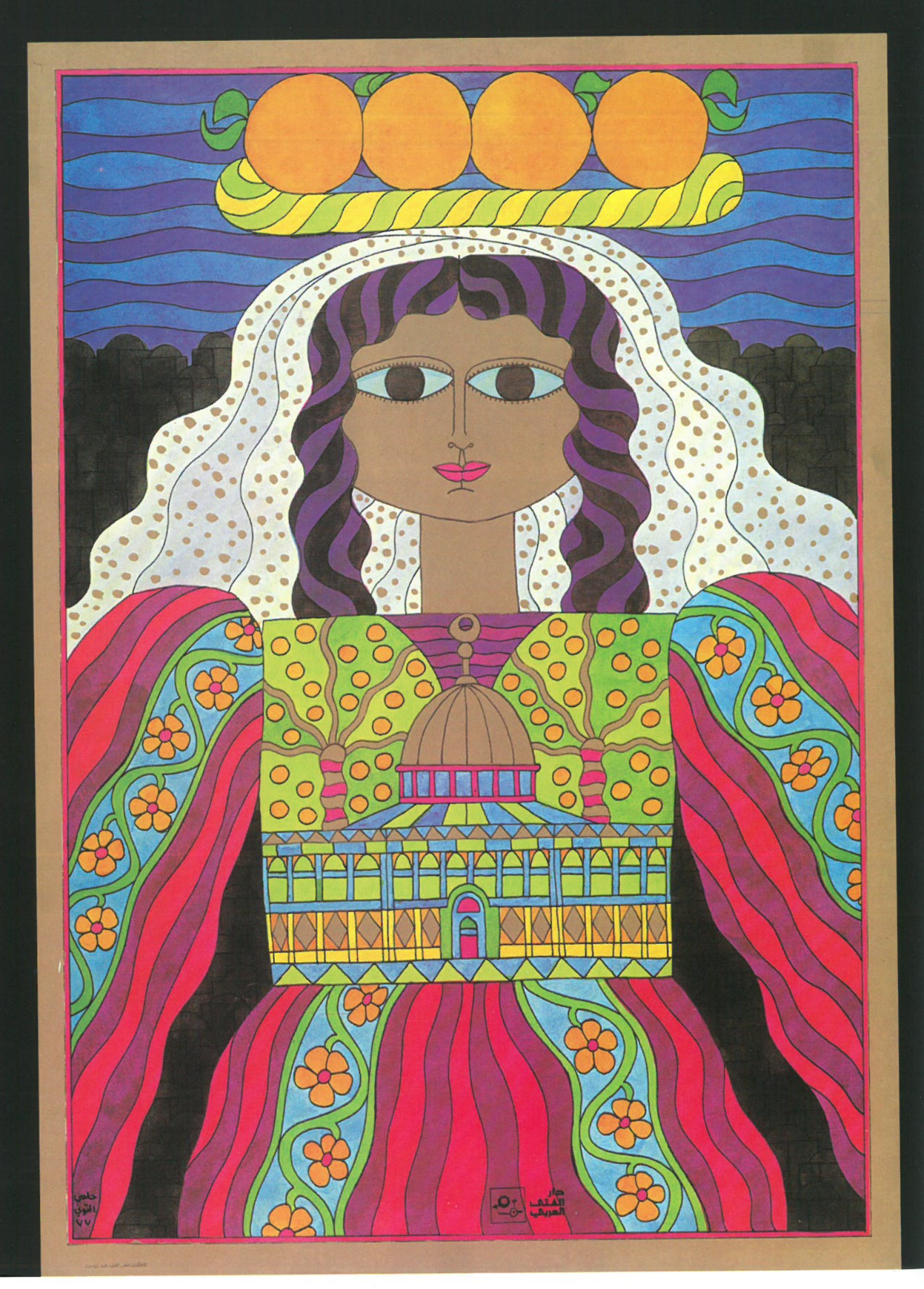
١.٩ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٢
بول غيراغوسيان، ٧٠ × ٥٠ سم

١.١٠ المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، ١٩٨٤
بول غيراغوسيان، ٥٩ × ٤٤ سم

١.١١ تجمّع الهيئات الثقافيّة والاعلاميّة لدعم تحرير الجنوب، ١٩٨٤
بول غيراغوسيان، ٥٩ × ٤٤ سم



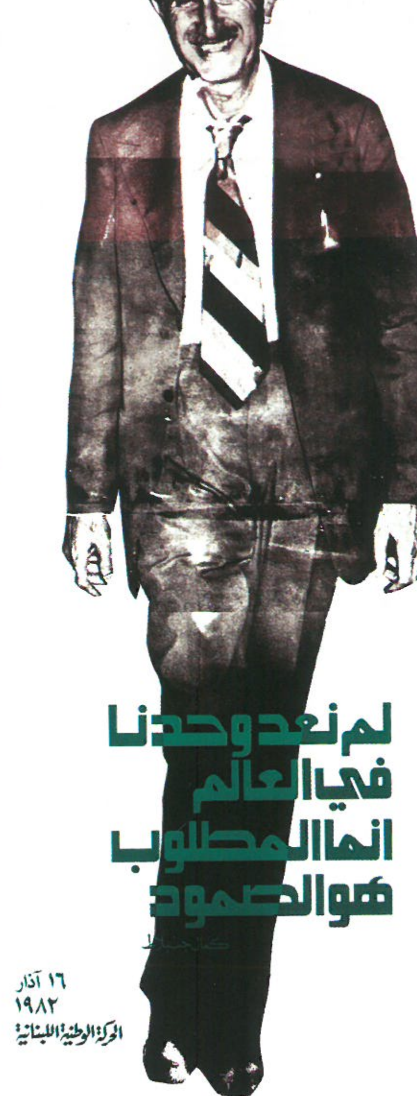
١.١٢ دار الفتى العربي، ١٩٧٥
برهان كركوتلي، ٩١ × ٦٦ سم



١.١٣ دار الفتى العربي، ١٩٧٧
حلمي التوني، ٤٧ × ٣٢ سم



١.١٤ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٤
يوسف عبدلكي، ٤٩ × ٧٠ سم



١.١٥ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٨٢
إميل منعم، ١٠٠ × ٣٤ سم

١.١٦ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٨٠
كميل حوّا، ٧٢ × ٥٠ سم

١.١٧ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٧٩
كميل حوّا، ٤٣ × ٦٠ سم



١.١٨ منظّمة التحرير الفلسطينية، ١٩٨٠
اسماعيل شموط، ٦٩ × ٤٨ سم




١.١٩ منظّمة التحرير الفلسطينيّة، ١٩٧٨
سيتا مانوكيان ـ وليد صافي، ٦٠ × ١٨٠ سم



١.٢٠ أوسبال، كوبا، ١٩٨٣
رافايل انريكز، ٧٥ × ٤٨ سم

١.٢١ أوسبال، كوبا، الثمانينات
مجهول، ٧٥ × ٤٦ سم



١.٢٢ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٧٧
مجهول، ٨٠ × ٤٦ سم



١.٢٤ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٨١
كميل حوّا، ٧٠ × ٥٠ سم

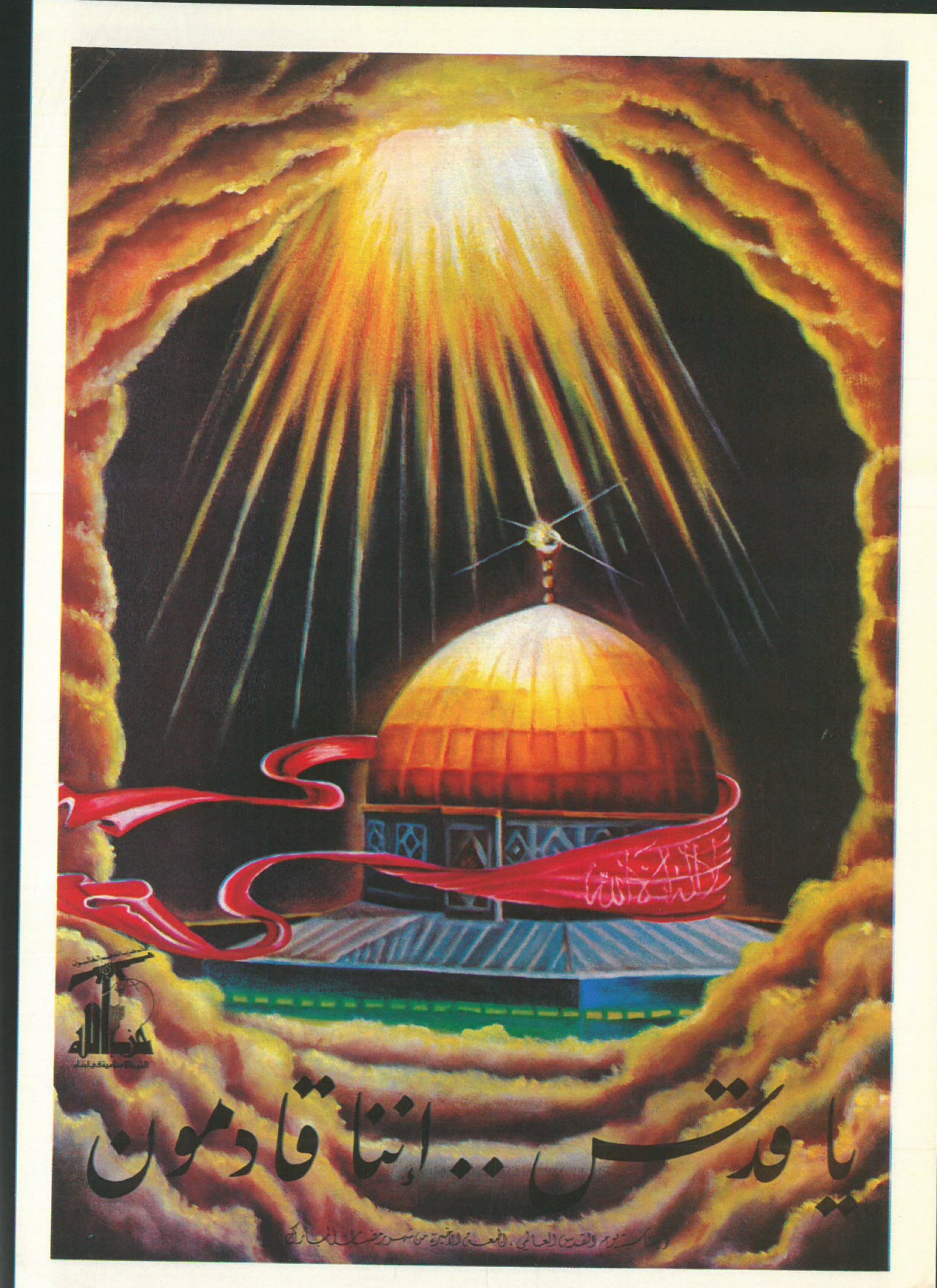
١.٢٣ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٨١
كميل حوّا، ٦٠ × ٤٤ سم



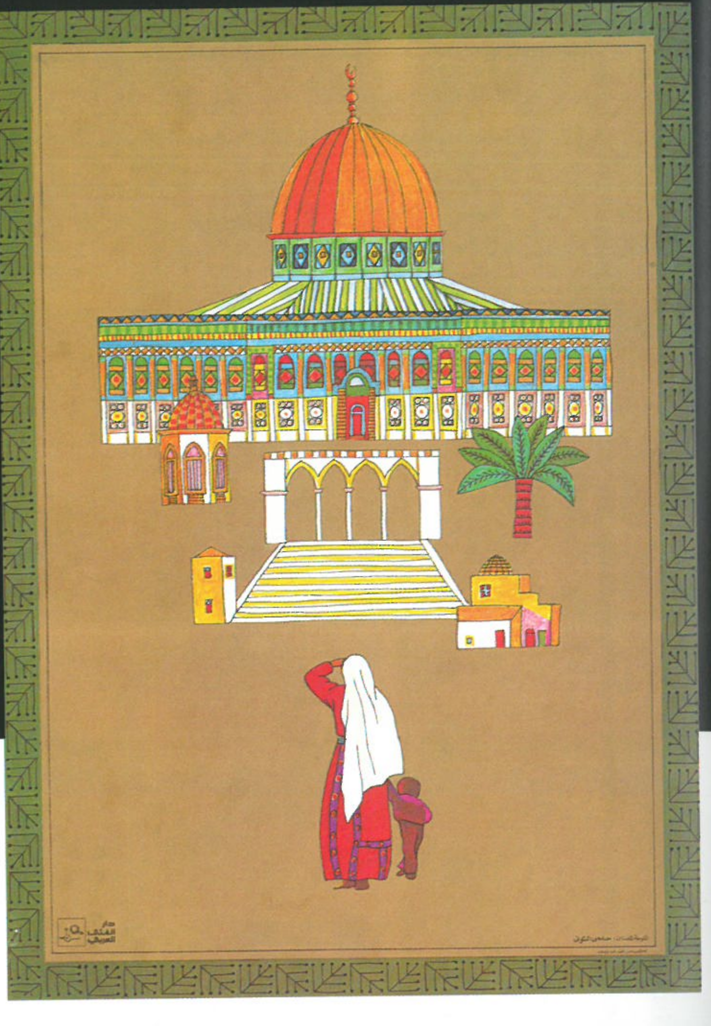
١.٢٥-١.٢٦ أواسط الثمانينات
محمد موصللي



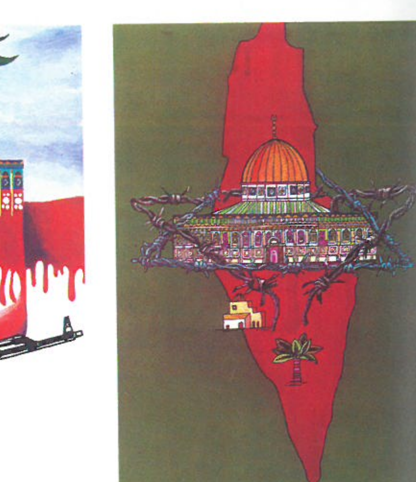
١.٢٧ الحزب التقدّمي الاشتراكي، ج. ١٩٨٤
محمود زين الدين، ٦٠ × ٤٥ سم



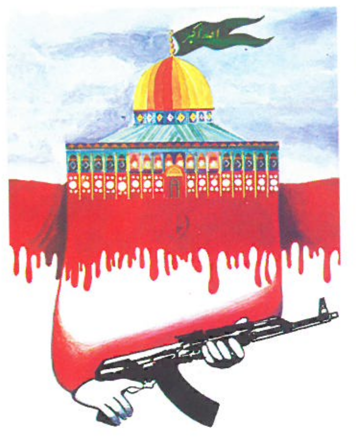
١.٢٨ حزب الله، ح. ١٩٨٥
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم



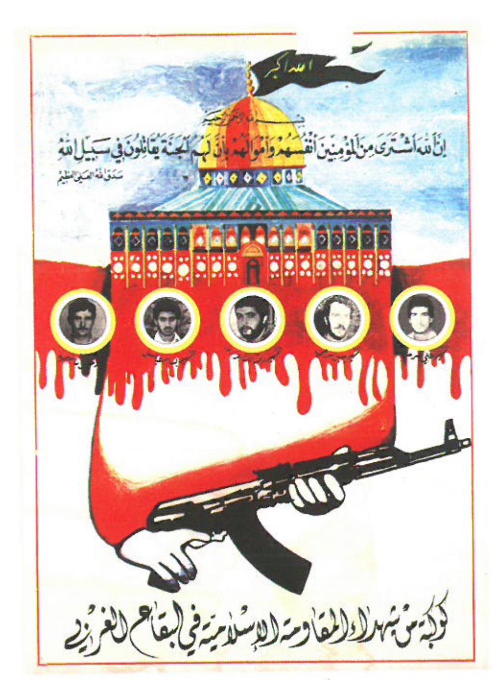
١.٢٩ دار الفتى العربي، ح. ١٩٧٧
حلمي التوني، ٤٧ × ٣٢ سم



١.٣٠ الجمهوريّة الإسلاميّة في إيران
أوائل الثمانينات
حسين خوسروجردي



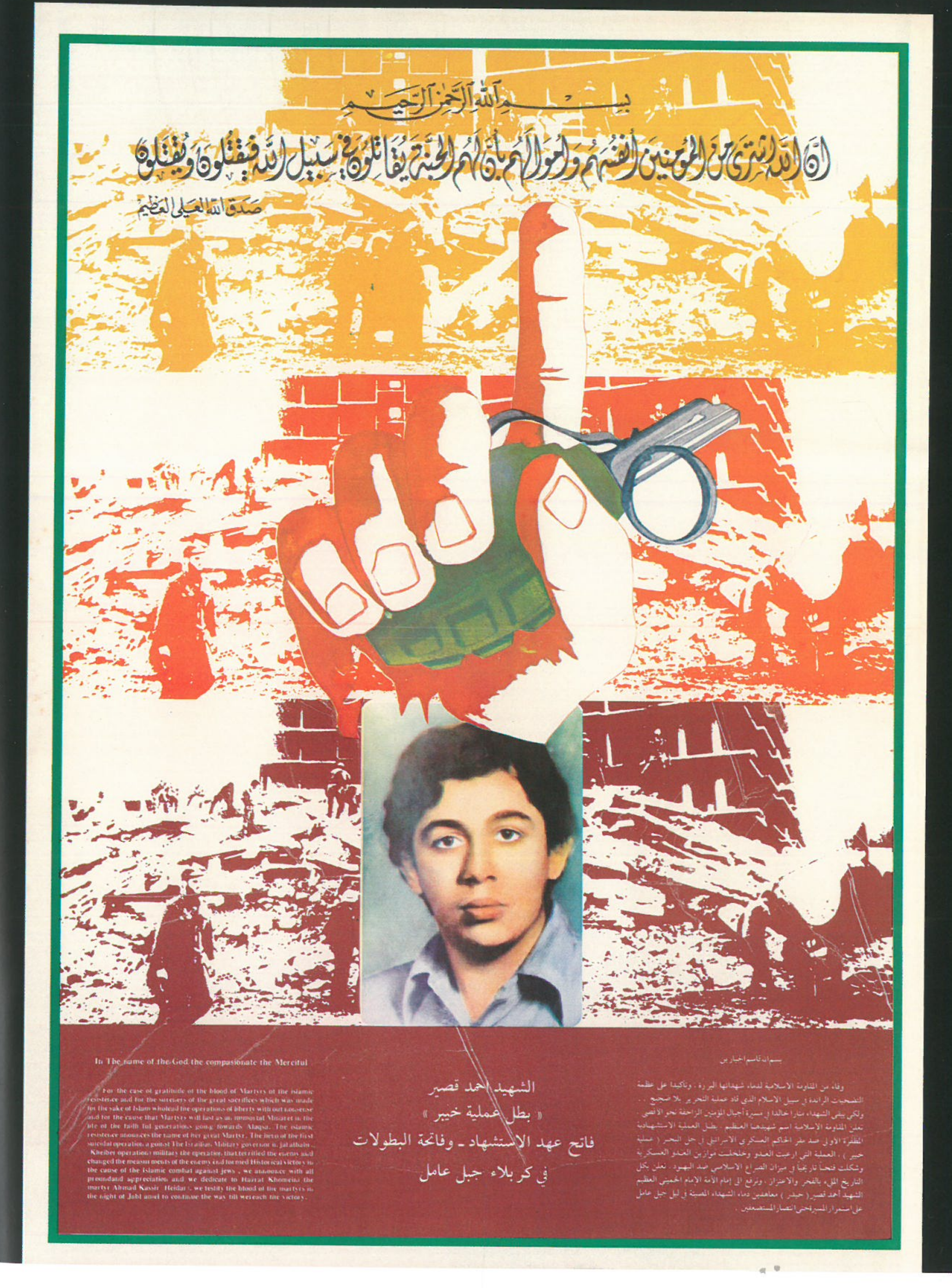
١.٣١ الجمهوريّة الإسلاميّة في إيران
أوائل الثمانينات
عبد الفضل عالي



١.٣٢ المقاومة الإسلاميّة/حزب الله، ح. ١٩٨٥
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم

القسم الثاني

ثيمات وأيقونات وعلامات



١.٣٣ المقاومة الإسلاميّة/حزب الله، ح. ١٩٨٥
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم

الفصل الثاني

زعامة

خلال القرن العشرين، يتحمّل الفنّانون ومصمّمو الغرافيك، إلى حدٍّ بعيد، مسؤولية المتاجرة بالبطل، في خدمة الديمقراطية أو الدكتاتورية على السواء. فقد وضعوا اللوحات والرسوم و الأيقونات التي دمغت وعي الجماهير بصورة الزعيم.[١]

من «شبه الإله» الفاشي إلى «الفدائي البطل» الثوري، طاف تبجيل الزعيم البطل عبر القارّات، ولجأت إليه شتّى الحركات التي شكّلت المسار السياسي للقرن العشرين. أعيد إنتاج صور ستالين وموسوليني وهتلر وماو تسي تونغ وتشي غيفارا وكثيرين غيرهم، في كميّات هائلة من الملصقات، عبر مزج خلّاق بين العلامات الرمزيّة والتشخيصية، وملامح أسطوريّة منسوبة إلى الزعيم يتمّ تظهيرها بشكل بارز وواقعي. كما يبدو الزعيم عبر الصورة وكأنّ ملامحه البطوليّة هبةٌ من الطبيعة. في معرض تناولها لتأليه موسوليني تلاحظ سيمونيتا فالاسكا-زامبوني أنّ: «صورة موسوليني الكلّية الحضور كبطل شجاع أغدقت على الدوتشي هالة سحرية وروحانية وضعته في مرتبة أعلى من عامّة البشر، أو بالأحرى فوق البشر الفانين».[٢] في إطارٍ سياسيٍّ مختلفٍ تماماً، إنما في مسارٍ موازٍ، نلاحظ أنّ الأيقونة الشعبيّة لتشي غيفارا، من خلال محاكاة غرافيكيّة شديدة الشبه بالصورة الفوتوغرافيّة التي التقطها ألبرتو كوردا في العام ١٩٦٠، رسّخت ملامح الحماسة الثوريّة على وجه تشي الشاب. يلاحظ ريك بوينور أنّه على الرغم من تسليع صورة تشي الكاريزمية والإفراط في استخدامها، فإنها لا تزال إلى اليوم تحتفظ بقوّتها الرمزيّة.[٣]

١ Heller, Steven, "Designing heroes". *Eye* 43 (Spring 2002), p. 49.

٢ Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Berkeley: University of California Press, 2000), p. 86.

٣ Poynor, Rick, "A symbol returns to its true colours". *Eye* 40 (Summer 2001), p. 8.

إن دلالات الزعامة، في تداعياتها البصَريّة، قديمةٌ جداً، وتتقاسم البورتريه شكلاً عالميّاً لتمثيل الشخصيّة الأسطوريّة أو البطوليّة للزعيم السياسي الرسمي. وقد خضعت الأصناف المعاصرة لفنّ البورتريه البطولي في توالدها في ملصقات القرن العشرين، لتأثير ممارسةٍ أكثر قدماً في تصوير أباطرة اليونان والرومان ورفعهم الى مصاف المُثُل العليا، إضافة إلى فنّ البورتريه الرسمي الخاص بنبلاء الغرب وملوكه. قد تتغير أدوات إعادة الإنتاج والمعاجم الغرافيكيّة تبعاً للزمان والمكان، لكنّ أنماطاً بعينها تتواصل.[٤] لا يعني ذلك تشابه كلّ فنون البورتريه المتعلّقة بالزعامة، إذ تتنوّع النماذج البطوليّة وفقاً لمتطلّبات المناخ السياسي والثقافي الذي تنبثق منه، وبالتالي تُستحضر أشكالٌ جديدةٌ لتجسيد الزعماء على اختلافهم.

يظهر الولاء الشديد لتبجيل الشخصيّة على نحو جليّ في طغيان ثيمة الزعامة، وسط عيّنة الملصقات المنتجة في لبنان زمن الحرب. فأكثر من ثلث مجموعة الملصقات مخصَّصٌ كليّاً لتمجيد الزعماء، إلى جانب ملصقات أخرى تخدم أغراضاً مختلفة لكنها تتضمّن إشارةً إلى الزعيم على هيئة بورتريه أو جملة مقتبسة. وإذا كانت شتّى الأطراف والجماعات السياسيّة كافحت للاستيلاء على السلطة خلال الحرب اللبنانيّة، فإن عدداً من الزعماء برز بصفته القياديّة النموذجية المثلى المؤتمنة على مصير الجماعة. ولا بدّ من نظرة مقتضبة إلى ظاهرة الزعامة السياسيّة في لبنان، قبل الانتقال إلى قراءة التجليّات البصَريّة لتلك الزعامة في الملصق السياسي.

ظاهرة الزعيم في لبنان

تتّسم الحياة السياسيّة في الشرق الأوسط بشخصنةٍ مفرطة. لا يمكن بالنسبة للغربيين فصل عبادة الأشخاص في الدول العربيّة وأحزابها وميليشياتها عن صناعة الأيقونة أو سير القدّيسين. فالبورتريهات والصور الفوتوغرافية تظهر، أكثر من الزيُ الرسمي أو الأعلام، سيطرة مجموعةٍ ما على منطقةٍ ما. إذ يتعلّق الولاء السياسي بالأشخاص أولاً، وتالياً بالتنظيمات أو البرامج.[٥]

تشكّل الزعامة ظاهرةً بالغة الخصوصيّة والتواتر في بنية لبنان السياسيّة والاجتماعيّة. لذا تدين الجماعات السياسيّة ومختلف الأحزاب بولاء غير محدودٍ لشخص الزعيم، كما أنّ لديها ميلاً لتعظيم زعمائها ـ بصورة خاصّة مؤسّسي أحزابها ـ إلى درجة تسمح بانتقادها بوصفها أحزاب زعماء أكثر مما هي أحزاب برامج مستدامة. لم تكن ظاهرة الزعيم وليدة فترة الحرب، بل إنها موجودة قبلها ولها جذورٌ عميقةٌ في التاريخ السياسي الاجتماعي للبنان ما قبل الاستقلال.[٦]

٤ Heller: "Designing heroes", p. 49.

٥ Hanf, Theodore, *Coexistence in War time Lebanon: Decline of a State and Rise of a Nation* (London: Centre for Lebanese Studies in association with I.B.Tauris, 1993), p. 181.

٦ انظر: Hottinger, Arnold, "*Zu'ama*' in historical perspective", in Leonard Binder (ed.), *Politics in Lebanon* (New York: Wiley, 1996); Gilsenan, Michael, "Against patron-client relations", Khalaf, Samir, "Changing forms of political patronage in Lebanon", and Johnson, Michael, "Political bosses and their gangs: zu'ama and qabadayat in the Sunni Muslim quarters of Beirut", in Ernest Gellner and John Waterbury (eds). *Patrons and Clients in Mediterranean Societies* (London: Duckworth, 1977).

يُعرّف أرنولد هوتينغر، في نصٍّ يعود إلى العام ١٩٦٦، الزعيم في لبنان بوصفه «قائداً سياسيّاً يحوز تأييد جماعةٍ محدّدةٍ محلّياً، ويحافظ على هذا التأييد برعاية، أو التظاهر برعاية، مصالح أكبر عددٍ ممكن من زبائنه»[٧]. ويتتبّع الباحث نماذج الزعامة تاريخياً من الوصاية الإقطاعية إلى المجلس الإداري والوظائف الحكومية التي تمأسست في ظل الحكم العثماني والانتداب الفرنسي في لبنان. كما أنه يدرس كيف أفرزت التحوّلات الاقتصادية والسياسيّة بعد الحرب العالمية الثانية، نوعين جديدين من الزعماء: رجل الأعمال الناجح والملتزم السياسي، الناطق الإيديولوجي باسم جماعةٍ بعينها. كذلك يميّز هوتينغر الأحزاب الحديثة المنظّمة عن محسوبيّة الزعماء الأكثر تقليديةً، عارضاً في نهاية مقالته سؤالاً حول إمكان وجود ديمقراطية حزبية حديثة في لبنان، تزيح «النظام المتخلّف».

أمّا سمير خلف، فيظهر في مقالته «أشكال متغيّرة للمحسوبيّة السياسيّة»، أنّ أشكال المحسوبيّة تغيّرت، مع أنّ القاعدة التقليدية للسلطة المنسوبة إلى شخصيّة الزعيم تعزّزت اجتماعياً بالولاء العائلي وتشرعنت بنظامٍ سياسي من خلال مسارٍ انتخابي. يؤكّد خلف أنّ «المحسوبيّة مثلها مثل الطائفيّة تمأسست في كيان لبنان السياسي».[٨] حيث احتفظت العائلات السياسيّة التقليدية إلى حدٍّ كبير بموقع الزعامة، وانتقل مراراً من الأب إلى الابن. فاستمرارية السلطة السياسيّة من خلال التعاقب الوراثي، كما هو حال النبلاء، تواصلت عبر أشكالٍ مختلفة من المحسوبيّة المذكورة آنفاً، وطُبّقت داخل «مؤسّساتٍ أكثر حداثةً» مثل الأحزاب السياسيّة والانتخابات النيابية.[٩]

بحلول الحرب، اضمحلّت التركيبة الديمقراطية الحزبية تحت تأثير نزاع مسلّح شديد، وطغيان الوعي الطائفي. وبالتالي تضخّمت شخصيّة الزعيم الذي اكتسى ملامح بطلٍ أسطوري، يضطلع برسالة سامية هي الدفاع عن جماعته ومصلحتها الطائفيّة. يلاحظ فريد الخازن في ما يتعلّق بالجماعة المارونيّة أنه: «في أوقات الأزمة، تبرز الحاجة لـ«رجالٍ أشدّاء»، فيصبحون بحكم الأمر الواقع ناطقين باسم جماعاتهم. وحين يشتد النزاع، يجسّد هؤلاء الزعماء سجايا البطولة المغروسة في الأساطير الشائعة: جرأة، تمرّد على السلطة، تضخيم أهمّية ذات الجماعة، إرادوية لا تتزعزع للمقاومة في سبيل القضيّة حتى الموت إذا اقتضى الأمر».[١٠]

تخلّد ذكرى الزعيم، خصوصاً إذا كان قد قضى اغتيالاً، بوصفه شخصيّة بطوليّة ومثلاً أعلى يعتمد عليه الحزب في إضفاء مصداقيّة على نضاله وتأكيد استمراريّته. كما يستخدم أحياناً اقتباسٌ مأخوذٌ عن الزعيم للتشديد على معتقدات معيّنة تقتضي ألّا تُنسى وأن تُخلّد في الحقل العام. بمرور السنين، تكرّرت هذه الاقتباسات في شتّى الملصقات. في حالاتٍ أخرى، تبرز إلى السطح اقتباسات معيّنة، في لحظة تبدُّل سياسي في مجريات الحرب. وفي معظم الحالات، لا يذكر الاسم بتاتاً إلى جانب البورتريه. لا حاجة لذلك، ما دام بوسع المرء أن يطمئن

٧ Hottinger: "*Zu'ama*' in historical perspective", p. 85.

٨ Khalaf, Samir, *Lebanon's Predicament* (New York: Columbia University Press, 1987), P. 98.

٩ لا تزال بعض أشكال الزعامة السياسيّة تمارس حتى اليوم إلى حدٍّ كبير.

١٠ Khazen, Farid el-. *The Breakdown of the State in Lebanon*, 1967-1976 (London: I.B.Tauris, 2000), p. 52.

لكون الجمهور معاصراً للشخصيّة ويألفها. (بطبيعة الحال، لا ينطبق الأمر على حالة تخليد ذكرى زعيمٍ بعد انقضاء وقتٍ طويلٍ على وفاته). يعمل البورتريه، على ما يبدو، كشيفرة بصَريّة تحيل إلى شخص الزعيم على نحوٍ مباشر، فتحلّ محلّ الشيفرة اللسانية (الاسم) المكتسبة من بين شيفرات أخرى، والمحفوظة في الذاكرة الجماعية. في كثيرٍ من الملصقات، تطفو بورتريهات الزعماء بهيئةٍ صوفيّة فوق محاربين مفعمين بالحيوية، في محاولةٍ لتعزيز معنويّاتهم في لحظات القتال الحرجة، ولـ«مباركة» معاركهم، فالزعيم حاضر «روحيّاً» بينهم، يمدّ لهم يد العون في شدّتهم وفي انتصارهم. يدخل الزعماء، وأقوالهم الخالدة، عالم الأسطورة، يحيلهم البورتريه إلى لحظةٍ عقائدية ساكنة، وتحيق نظراتهم اليقظة بالمدينة والشوارع والمقاتلين.

في الأقسام التالية، سنناقش التداعيات البصَريّة الخاصّة بثلاثة زعماء لبنانيين حازوا شهرةً واسعة زمن الحرب، وكان لهم تمثيلٌ ذو أهمّية في الملصقات السياسيّة: كمال جنبلاط (١٩١٧-١٩٧٧) وبشير الجميّل (١٩٤٧-١٩٨٢) وموسى الصدر (١٩٢٨ - اختفى في العام ١٩٧٨). ومع أن كلاً منهم كان زعيماً لطرفٍ سياسي رئيسي ولتيّارٍ إيديولوجي أثناء الحرب، إلا أنّ هؤلاء الزعماء كانوا كذلك ممثّلين طوال الحرب لجماعات طائفيّة ضيّقة ومتمايزة: الدروز والموارنة والشيعة. وتكاد تغيب زعامة السنّة عن الملصقات لأن الحركات السياسيّة التي استقطبت بشكل عام أبناء تلك الطائفة تعدّ في معظمها ناصريّة التوجّه، ويبرز جمال عبد الناصر في معظم ملصقاتها بصورة الزعيم المثالي. من ناحيةٍ أخرى، ظلّ أنطون سعادة، مؤسّس الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي نُفّذ فيه حكم الإعدام في العام ١٩٤٩، يمثّل شخص الزعيم المثالي في ملصقات الحزب أثناء الحرب، كما سيبيَّن في الفصل الثالث. لن تكون ملصقاته جزءاً من تحليلنا هنا، لأن هذا الفصل يولي اهتمامه بصورةٍ رئيسية لزعماء زمن الحرب.

أمّا في ما يتعلّق بالحزب الشيوعي اللبناني ومنظّمة العمل الشيوعي اللذين كان لهما دور بالغ الأهمّية في الحرب، وأنتجا عدداً كبيراً من الملصقات السياسيّة، فلم نلحظ بين ملصقاتهما أي تمثيل للزعامة، سواءً أكانت محليّةً أم دولية. قد يبدو ذلك استثنائياً، لأن غالبيّة الأحزاب الشيوعية في العالم أنتجت أيقوناتٍ لأبطالٍ أسطوريين، من صور لينين وستالين في روسيا السوفياتية، وصور ماو الهائلة الحجم في الصين، إلى أيقونة تشي غيفارا الكوبية، وحذت حذوها حركات المقاومة اليساريّة عبر العالم. وربما عاد ذلك لأسباب عدّة: أولاً، أيقونة اليسار خصّصت لكمال جنبلاط بوصفه زعيم الحركة الوطنيّة اللبنانيّة. ثانياً، الموقف الإصلاحي والنقدي للأحزاب الشيوعية حيال الزعامة التقليدية في لبنان منعها من الدخول في خطاب أيقنة الزعامة. ثالثاً، الموقف العلماني للحزب وقاعدته المتعدّدة الطوائف، لا تجعلان منه البيئة النموذجية التي يمكن لزعيمٍ لبناني بالمعنى الضيّق، الذي تناولناه سابقاً، أن يزدهر فيها.

كمال جنبلاط ـ الاشتراكي الناسك

وهل من شيءٍ أشرف من العبور فوق جسر الموت إلى الحياة التي تهدف إلى إحياء الآخرين وإلى محض قضيّتهم قوّة الانتصار مع الزمن وإلى ترسيخ مثال الصمود والتضحية في نفوس المناضلين؟

كمال جنبلاط

يشغل الاقتباس السابق عن كمال جنبلاط قبل اغتياله في ١٦ آذار/مارس ١٩٧٧ الجانب المعتم من ملصق، بينما يصوّر الجانب الآخر جنبلاط عابراً سماءً زرقاء هادئة (الشكل ٤. ٢). كانت تلك الكلمات الشعريّة، المستخدمة في عددٍ من الملصقات، تعني على الأرجح تكريم أولئك الذين سقطوا خلال كفاحهم. كما كانت، بالنسبة إلى المعجبين بجنبلاط، نذيراً بمصيره البطولي: مثلاً أعلى للشهادة، مقاومةً وتضحيةً صادقتين. تعدّ ذكرى اغتيال كمال جنبلاط، مؤسّس الحزب التقدّمي الاشتراكي وزعيمه ورئيس الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، أكثر المناسبات التي يعود إحياؤها في الملصقات السياسيّة للحرب اللبنانيّة، وبناءً على ما سبق، يعدّ أكثر الزعماء تمثيلاً في تلك الملصقات. إذ أنتج الحزب التقدّمي الاشتراكي والحركة الوطنيّة اللبنانيّة ومنظّمة التحرير الفلسطينيّة أكثر من مئة ملصق لكمال جنبلاط، تعادل نصف العدد الكلّي المتوافر من ملصقات الزعامة.

بعد اغتيال الزعيم الاشتراكي، تقرّر إعلان الأول من أيار/مايو (عيد العمال العالمي) في العام ١٩٧٧، يوماً عالميّاً لجنبلاط. وبتخليد ذكراه في هذا اليوم الخاص، ارتبط جنبلاط بمناسبة ذات دلالة عالمية تخصّ الحركات اليساريّة كافةً، متجاوزة الحزب التقدّمي الاشتراكي واليسار اللبناني. يتضح ذلك في إحدى الملصقات التي أنتجت لإحياء تلك الذكرى، وتستخدم لغاتٍ متعدّدة (الشكل ٥. ٢). يمجّد رسم غرافيكي معاصر أهمّية جنبلاط العربيّة والدولية في آن معاً: بورتريه جانبي له، يتّجه بتواضع إلى الأعلى، ويعلو خارطة العالم العربي، يحدّق بنظرات نبيلةٍ إلى أفق غير محدّد، ووراءه الكرة الأرضية. استخدمت الصورة كشعارٍ للكثير من الملصقات والمطبوعات التي أُنتجت إحياءً لذكراه في الأول من أيار/مايو ١٩٧٧. أُعيدَ إنتاج الصورة في الذكرى الأولى والثانية لاغتياله (١٦ آذار/مارس) مع تعديلاتٍ طفيفة، إذ بات في وضعيّة مواجهة صريحة بالأبيض والأسود (الشكل ٦. ٢). في ملصقٍ صُمّم للمناسبة نفسها، يصوّر جنبلاط كبطلٍ عالمي وسط القادة الأسطوريين لحركات المقاومة والتحرّر في العالم: جمال عبد الناصر (مصر) وباتريس لومومبا (الكونغو) وتشي غيفارا (كوبا) وهو شي منه (فيتنام) وطانيوس شاهين (قائد الانتفاضة الفلاّحية في لبنان القرن التاسع عشر)، الذين قاتلوا في

سبيل قضيّةٍ مشتركة «في مواجهة الإمبريالية والصهيونيّة» كما يشير عنوان الملصق. تحيل ألوان البورتريهات الزاهية ومعالجتها الغرافيكيّة، جماليّاً، إلى الأسلوب الغرافيكي لملصقات اليسار المناهض للإمبريالية في ستّينات القرن الماضي وسبعيناته (الشكل ٢٢. ١).

مقابل الأيقونة المقولبة للبطل الثوري الجسور في ملصقات اليسار عامّةً، يبدو بورتريه جنبلاط لطيفاً ومتواضعاً، وفي الحقيقة، بالغ الهدوء. نادراً ما تتطابق هذه الصفات مع معادل الزعيم اللبناني الشوفيني المعروض سابقاً، إذ نقع غالباً على «رجال أشدّاء» يتمتّعون بدنيّاً بالجرأة والإقدام. ومع ذلك، فقد كان بلا ريب «زعيم اليسار اللبناني»، «رمز لبنان العربي الديمقراطي والعلماني» الذي دعا إلى «حركةٍ وطنيّةٍ موحّدة ومقاومة فلسطينيّة ظافرة»، و«وهب حياته للقضيّة الفلسطينيّة ووحدة المصير العربي»، كما هو مؤكّد في العديد من الملصقات التي مجّدت زعامته من خلال رسائل نصّية (الأشكال ١١. ٢-١٦. ٢). تلك الملصقات التي أنتج معظمها المكتب الإعلامي للحركة الوطنيّة اللبنانيّة، اعتمدت على الكلام المكتوب كرسالةٍ أساسية تظهر في تشكيل بصَري موحّد؛ يتعاقب فيها النص بين بلاغة المديح العربيّة واقتباساتٍ معبّرةٍ لجنبلاط. وفي حين تعتمد بورتريهات الزعماء-القدوة على تزيين سمات الشخص والمبالغة فيها، لتخلق تطابقاً بين «الهيئة الطبيعية» و«الهيئة السياسيّة» لكل من هؤلاء الزعماء، يظهر بورتريه كمال جنبلاط للوهلة الأولى طبيعته بشكل متقشّف وبسيط. هل نسي الفنّانون خدعة مهنتهم؟ لا بد من استعراض الاستخدامات المتكرّرة لبورتريه جنبلاط في العديد من الملصقات، قبل أن يدرك المرء أنه أمام أيقونة بالمعنى الكامل: تغضّناتٌ عميقة على جبهته، حاجبان مرتفعان، نظرة تأمّلية، وتعبيرٌ مستغرقٌ صامت (الأشكال ٥. ٢-٨. ٢). من المؤكّد أن هذا البورتريه ليس بريئاً، فهو مشبع بعلامات مستقاة من شخصه السياسي الفريد. فالذين أعجبوا بكمال جنبلاط عرفوه بوصفه «مفكّراً عميقاً»، و«سياسيّاً مخلصاً وجادّاً»، و«حكيماً ناضل بأناةٍ من أجل قضيّة العدالة»، و«اشتراكياً حازماً» حصل على جائزة لينين، ورجلاً متواضعاً بالرغم من كونه سليل الجنبلاطية، العائلة الإقطاعية الدرزيّة القويّة... كان يمارس التأمّل يوميّاً.[11] كلمات فريد الخازن توضح المفارقة الكامنة في صنع أيقونة الزعيم:

> كانت كاريزماه الغامضة شبه الصوفيّة وهيئته المهملة ـ وهو أمرٌ غير مألوفٍ بين الزعماء اللبنانيين ـ تدعو للرثاء أكثر من الإعجاب، وما كان لأيّ زعيمٍ عربيٍّ آخر أن يستثير الشفقة، ويحكم في الوقت نفسه بهذا القدر من القوّة. في ثقافة ذكوريّة تفرض المظهر البدني شرطاً ملازماً للثقافة السياسيّة، كان جنبلاط الشبيه بمعلّم روحي استثناءً يثبت القاعدة.[12]

١١ انظر: كمال جنبلاط ١٩١٧-١٩٧٧، الرجل والمسيرة، نشرته لجنة الإعلام لإحياء ذكرى اليوم العالمي لجنبلاط: الأول من أيار ١٩٧٧.

١٢ Khazen, Farid el-, "Kamal Jumblatt, the uncrowned Druze prince of the left". *Middle Eastern Studies* xxiv / 2 (April 1988), p. 199.

في بلد تنسب فيه أهميةٌ بالغةٌ لمؤسّس حزبٍ سياسي وزعيمه، قد يسبّب موت شخصٍ مثل كمال جنبلاط ضرراً بالغاً لاستمرارية الحزب، علاوةً على مجمل الحركة التي شُكّلت حوله. وفي هذه الحالة، لا تصوّر علامات الزعامة، نصّاً وصورةً، على ملصقاتٍ بهدف التمجيد وحده، بل تستخدم أيضاً، كأدوات لضمان استمرار حضور الهدف في عقول المحازبين وقلوبهم؛ إذ يحتاج النموذج البطولي والرابط العاطفي إلى التعزيز، خصوصاً في ظل ظروف الحرب الرهيبة.

كثيرةٌ هي تشخيصات جنبلاط، بعد موته، حارسٍ لاستمرارية حزبه في النضال ودأبه على جبهة القتال. فوجهه الذي يحمل علامات الرضى، سيخيّم طويلاً فوق حشدٍ وحّده الكفاح المسلّح: «سيبقى معنا وسوف ننتصر» كما يؤكّد عنوان أحد الملصقات. فيما يصوّر ملصقٌ آخر، برسمٍ رمزي، قبضةً قويّةً تنطلق بثباتٍ خارج نيران المعركة، ملوّحةً براية الحزب يجسّدها في الوقت نفسه بورتريه جنبلاط. وعلى نحوٍ متوافق، يصوّر الملصق مقاتلين في لهيب المعركة يؤكّدون «عهدهم ووفاءهم» لزعيمهم في الذكرى السنويّة الثامنة لاغتياله (الشكل ١٧. ٢).

وضمن كلٍّ متصل، يظهر ملصق، ذو موضوع مختلف كليّاً، كمال جنبلاط مع ابنه (الشكل ١٨. ٢). لم يخلف وليد ابن كمال جنبلاط أباه في زعامة الحزب فحسب، بل أيضاً رئيساً للحركة الوطنيّة اللبنانيّة. دخل كمال جنبلاط إلى السياسة، في نهاية الأمر، معتمداً على حقه الوراثي بالزعامة الدرزيّة بوصفه أحد أفراد الأسرة الجنبلاطية؛ فقد انتخب كمال جنبلاط في المجلس النيابي قبل تأسيس الحزب التقدّمي الاشتراكي. في الملصق المذكور آنفاً، يقف وليد جنبلاط بثبات وخلفه تصوير لطيْفِ أبيه، يتطلّع حارساً من عليائه. عنوان الملصق: «العهد هو العهد»، عبارة لطالما ردّدها جنبلاط الابن بعد تولّيه المسؤولية. يمثّل الزعيم الجديد هنا أمثولة الوفاء للمثل الأعلى المنتصب فوقه.

خلال ثمانينات القرن الماضي في لبنان، حين تضاعفت المعارك الطائفيّة المتبادلة بغية السيطرة على المناطق، على أساس وعيٍ طائفيٍّ ضيّق، أزيح كمال جنبلاط، «رمز لبنان العربي والعلماني والتقدّمي»، ليحلَّ محلّه الزعيم الدرزي التقليدي في تصاوير الحزب التقدّمي الاشتراكي. يعرض ملصقٌ يعود إلى العام ١٩٨٤ بورتريه جنبلاط بمعيّة العلم الديني للدروز وبصحبة مقاتلين يرتدون زيّ الجبل التقليدي، رمز البطولة والرجولة (الشكل ١٩. ٢). ذلك أن المشروع التقدّمي لزعيمٍ استثنائي لم يعد يتماشى مع الواقع السياسي للبنان الثمانينات، لذا بدا تغيير صورة الماضي وإعادة تشكيلها وفق وقائع الحاضر، أمراً ضروريّاً: «الوفاء بالعهد» بات متّصلاً بخطوط طائفيّة ضيّقة أكثر من اتصاله بمشاريع سياسيّة كبرى.

بشير الجميّل، المقاتل الشاب

> كانت صورة بشير الجميّل، المرشّح لرئاسة الجمهوريّة، في كلّ مكان، على الجدران، على الأبواب، على الأعمدة، على السيّارات، بآلاف النسخ، ولم تكن تحمل سوى كلمة واحدة: «الأمل». غداة وفاته، نشرت صحيفةٌ فرنسيةٌ الخبر بعنوان: «اغتيال الأمل».[١٣]

دخل بشير الجميّل، وقد اغتيل في الرابعة والثلاثين من عمره، قلوب الكثير من اللبنانيين، المسيحيّين منهم بصورة خاصّة، وسكن وعيهم الجمعي بوصفه بطلاً وطنياً وأصغر رئيس سقط شهيداً على مذبح الوطن. قائد القوّات اللبنانيّة وابن مؤسّس حزب الكتائب وزعيمه بيار الجميّل، مثّل «الأمل الأخير لخلاص لبنان». وحفظ كثيرون عن ظهر قلب عبارته الشهيرة: «لن نتنازل عن أي شبر من الـ١٠٤٥٢ كيلومتر مربّع التي تشكّل أرض لبنان». صارت الـ«١٠٤٥٢ كيلومتر مربّع» تعبيراً ارتبط على نحوٍ سحريٍّ بـ«الأمل» الذي بثّه بشير الجميّل بين أفراد جماعته. ثم اغتيل هذا «الأمل المجنون» الذي رحّب به شعبه، حين بلغ أوجه، في الرابع عشر من أيلول/سبتمبر ١٩٨٢، بعد اثنين وعشرين يوماً فقط من انتخاب بشير الجميّل رئيساً للجمهوريّة اللبنانيّة، تاركاً معجبيه عاجزين عن تصديق اختفائه المفاجئ وفي حالةٍ من التشوّش والانشداه.[١٤]

كانت الملصقات التي احتفت بفوزه في الانتخابات الرئاسية لا تزال مرفوعة حين ألصقت تلك التي تنعاه وتعلن موته. أعدّت الملصقات أوّلاً لإشاعة فرح حمل معنىً معاكساً بعد الرابع عشر من أيلول/سبتمبر. هنالك صورة فوتوغرافية لبشير الجميّل تظهره محمولاً على أكتاف شبّان يمجّدون بطلهم. وقد نقّحت لاحقاً لتبرز فقط الرئيس الفائز تحيط به الأيدي. تلك الصورة الفوتوغرافية التي نشرت على هيئة ملصق ضخم، أدخلت تلك اللحظة في تاريخ لبنان. أعيد إنتاجها كل سنة تقريباً، ولا يزال الملصق منتشراً إلى اليوم على جدران حيّ الأشرفية، في بيروت الشرقية (الشكل ٢١.٢).

علاوةً على الملصق الفوتوغرافي الشهير، صُمّم عددٌ هائلٌ من الملصقات حداداً على غياب الزعيم الشاب في تاريخين معروفين – ٢٣ آب/أغسطس و١٤ أيلول/سبتمبر – ما ساعد على بناء حكاية أسطورة «الأمل» في الوعي الجمعي المسيحي. في أحد الملصقات، يظهر بورتريه بشير الجميّل معلّقاً فوق الأرض على خلفية زرقةٍ سماويةٍ داكنة، يمثّل بروفايله مفارقة حضوره وغيابه معاً. فالصورة الظليلة البيضاء الفارغة تنبئنا بغيابه، مثلها مثل أثر قدمٍ على الأرض، في حين تدلّ أنّ «البطل الوطني» المزيّن بالعلم اللبناني قد خلّف علامةً بارزةً في «سمائنا». سرعان ما يتكشّف البروفايل الأبيض عن صورة بشير المقترنة بتاريخ «٢٣ آب/

١٣ Abou, Selim, *Bechir Gemayel, ou, L'esprit d'un peuple* (Paris: Editions Anthropos, 1984), p. 14.

١٤ Abou: *Bechir Gemayel*, p. 27.

أغسطس»، وهو معتمد في الحقيقة على الصورة الفوتوغرافية الشعبيّة المذكورة آنفاً. أمّا الوشاح المستوحى من العلم اللبناني، وقد صار جزءاً من لوغو (شعار) القوّات اللبنانيّة، فيشبه بكرة فيلم يختصر حكاية أيقونةٍ وطنيّة تمتدّ إلى ما لا نهاية في زرقةٍ سماوية (الشكل ٢٢.٢). على خلفيةٍ زرقاء مشابهة، يخلّد ملصقٌ آخر ذكرى اغتياله: هذه المرّة عبر إحاطة بورتريه صورته الفوتوغرافية بهالةٍ بيضاء تذكّر بصور القدّيسين. يستعير صنع هذه الأيقونة بمجمله تمثيلات الشخوص المسيحية المقدّسة: شمسٌ تنشر أشعّتها من خلال الغيوم وتمنح البركة عبر نورها المقدّس. من هذا الموضع، تنبثق الأشعّة لتضيء خارطة لبنان، على كل الـ«١٠٤٢٥ كيلومتر مربّع التي تشكّل أرض لبنان» (الشكل٢٣.٢).

في العام ١٩٧٦، تسلّم بشير الجميّل مسؤولية تأسيس القوّات اللبنانيّة، القيادة العسكريّة الموحّدة للجبهة اللبنانيّة، التي أصبحت بحلول العام ١٩٨٠ القوّة العسكريّة المسيحية الوحيدة الآمرة في لبنان. أمّا المجموعات العسكريّة التي كانت تعمل يوماً ضمن القوّات اللبنانيّة، فقد تمّ حلّها بالقوّة وأصبحت جزءاً من البنية التنظيمية للقوّات اللبنانيّة، في ظلّ قيادة بشير الجميّل المتواصلة. بذلك صار ممثّلاً لجيلٍ جديدٍ من الزعماء السياسيين العسكريين، وأصبح مثلاً أعلى لجيلٍ شابٍّ وراديكالي من المسيحيّين، لم تعد ترضيه البلاغة التوفيقيّة للزعماء التقليديين. يصف سمير خلف بشير الجميّل على النحو التالي: «تحلّى بمقوّمات زعيمٍ كاريزماتيكي ملهم: شاب، فاتن، بالغ الحيويّة والفعاليّة، راسخ في قناعاته، واضح الرؤيا في تصوّراته لمستقبل لبنان. كان مختلفاً حتى في سلوكه: عفوياً في مظهره، ذا شخصيّة جذّابة ومتواضعة، يوضح تصوّراته بعربيّةٍ عامّيةٍ بسيطةٍ وصريحة»[١٥].

خسارة الرئيس مسألة، أمّا خسارة الزعيمِ العسكري المؤلّه فتلك مسألة أخرى تستدعي نمطاً آخر من الملصقات. استولت حالةٌ عامّة من الإحباط والوهن على مقاتلي القوّات اللبنانيّة بعد فقدان مثَلِهم الأعلى في العام ١٩٨٢. اقتضى الأمر حملةً إعلاميةً شاملةً لإقناعهم بأنّ ردّ فعلهم الخانع لن يرضي زعيمهم في وقت لا يزال فيه لبنانـ«هم» يتعرّض للمخاطر. في ملصقٍ معدّل عن حملة ملصق التجنيد «أريدك أنت» الأمريكي الشهير[١٦]، تم استبدال العمّ سام، وهو شخصيّة بطلٍ أمريكي متخيّلة، ببورتريه معبّر لبشير الجميّل. يخاطب بشير الغاضب المقاتلين، بسبّابته المرفوعة ونظرته الثاقبة وعلم القوّات اللبنانيّة وراءه: «لبناننا بحاجة إليك، أنت». أمّا الغيوم المستقرّة تحت صورته، فتوحي بأنه يتحدّث إليهم من الحياة الأخرى، من موقع البطل الشهيد في عليائه بين الملائكة وسط السحاب. يولّد الملصق نداءً بالغاً لا يمكن تجنّبه. في زمن الحرب، وغياب الإجماع على هُويّة لبنان السياسيّة، يمكن قراءة «لبناننا»، كما لو أنه «مختلف عن لبنانهم»، لكن كما لو أنه «لبناننا الشرعي»، لبنان الذي، كما يخاطب بشير الجماعة المسيحية، «علينا ألّا نتخلّى عنه» (الشكل ٢٠.٢).

١٥ Khalaf: *Lebanon's Predicament*, p. 89.

١٦ استند الملصق الذي ابتكره المصمّم الأمريكي جيمس مونتغمري في العام ١٩١٧ إلى نسخةٍ بريطانيةٍ أقدم، صمّمها ألفرد ليت في العام ١٩١٤. أصبح التصميم نموذجاً أوّلياً استخدم في بلدانٍ عديدة لأهدافٍ مرتبطة بالتجنيد، بما في ذلك في الاتّحاد السوفييتي وألمانيا وإيطاليا؛ انظر: Heller: "Designing heroes". كما تبنّته الجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين العضو في منظّمة التحرير الفلسطينيّة في حملةٍ تدين توقيع الرئيس المصري أنور السادات على اتفاق كامب ديفيد للسلام مع إسرائيل.

خلال العام ١٩٨٣، أنتج الكثير من هذه الملصقات، وتمّ تجنيد وسائل الإعلام الأخرى لرفع معنويات المقاتلين الشبّان، اعتماداً على عواطفهم وذكرياتهم عن المثل الأعلى الراحل، بغرض تعبئتهم «لمتابعة المسيرة البطوليّة» التي بدأها بشير الجميّل.[١٧] تزامن ذلك مع المعارك الضارية التي اندلعت في الجبل في العام ١٩٨٣-١٩٨٤ بين القوّات اللبنانيّة والحزب التقدّمي الاشتراكي، والتي تسبّبت بخسائر فادحة في صفوف القوّات اللبنانيّة ونزوحٍ شامل للجماعات المسيحية من قراهم ومناطقهم. «متابعة المسيرة» عنوان ملصقٍ آخر يستهدف تجنيد المقاتلين وتعبئتهم (الشكل ١٥. ٣)، وقد نشر في ١٣ نيسان/أبريل ١٩٨٣، في ذكرى اندلاع الحرب الأهليّة (انظر الفصل الثالث).

ساعدت مثل هذه التمثيلات، وهنالك الكثير منها، على إنشاء أيقونة نموذجية للمقاتل البطل، وترسيخ أسطورة بشير الجميّل.[١٨] انتشرت صورته في كل مكان، واحتلّت الملصقات شوارع ومدارس وجامعات وبيوتاً على امتداد المناطق المسيحية في لبنان. ومثل نجمٍ شعبي، زيّنت ملصقاته غرف المراهقين المتيّمين وحوانيت الجوار على حدٍّ سواء.[١٩] «بشير حيّ فينا ليبقى لبنان» عبارةٌ شرع سياسيّو القوّات اللبنانيّة باستخدامها كخاتمة في نهاية خطبهم العامّة. وسرعان ما أصبحت نداءً عنيفاً يكرّره المقاتلون الشبّان، تأكيداً لتصميمهم على متابعة مسيرته.

موسى الصدر ـ السياسي المعمَّم

كان موسى الصدر، وهو رجل دينٍ شيعي من أصولٍ إيرانية، مصلحاً وملتزماً. أولى اهتمامه بصورةٍ خاصّة للقضايا الاجتماعيّة مركّزاً اهتمامه على الطائفة الشيعيّة و«المحرومين» في جنوب لبنان والبقاع وضواحي بيروت، وهي مناطق أهملتها الدولة اللبنانيّة منذ الاستقلال. وقد أقام عدداً من المشاريع والمؤسّسات التي تقدّم خدماتٍ دينية واجتماعيّة وتعليمية في محاولةٍ لملء فراغٍ أحدثته الدولة والزعامة الشيعيّة التقليدية. أنشأ موسى الصدر في العام ١٩٧٤ «حركة المحرومين» التي حملت مطالب الشيعة والطبقات اللبنانيّة المحرومة: «إنها حركة للبنانيين الشرفاء جميعاً، أولئك الذين يحسّون بالحرمان في حاضرهم وأولئك الذين يشعرون بالقلق على مستقبلهم، إنها حركة اللبنانين نحو الأفضل» كما ورد في ميثاقها.[٢٠]

كان الصدر ملتزماً بمطالب جماعته، وفي الوقت نفسه ساعياً إلى حوارٍ داخلي عام يؤكّد «وجوب نجاح تجربة لبنان المتعدّد الطوائف».[٢١] وفي فعلٍ رمزيٍّ وسم وعي العديد من اللبنانيين، ألقى الإمام خطبةً آسرةً في كاتدرائيةٍ للكاثوليك في بيروت قبل أشهرٍ معدودةٍ من اندلاع العنف في المدينة؛ العنف الذي سيحتجّ عليه لاحقاً بقيادة إضرابٍ عن الطعام في حزيران/يونيو ١٩٧٥.

١٧ «C'est de la présence de l'Absent dans la mémoire et le Cœur de chacun que l'on devait tirer le courage de poursuivre l'oeuvre commencée». Abou: *Bechir Gemayel*, p. 31.l,

١٨ نذكر مثالاً على ذلك في وسائل الإعلام المطبوعة في «المسيرة»، وهي دوريةٌ للقوّات اللبنانيّة بدأت في العام ١٩٨٢، واستهدفت بصورةٍ رئيسية جمهوراً من المقاتلين في العامين الأوّلين من نشرها. ثم تطوّرت في العام ١٩٨٥ إلى مجلّةٍ واسعة الانتشار. في العامين الأولين، نشرت مع كل عددٍ ملصقاً صغيراً لبشير الجميّل واستعادت تصريحاته بالعامّية.

١٩ Abou: *Bechir Gemayel*, p. 45.

٢٠ في ميثاق حركة المحرومين، كما ذكره: Halawi, Majed, *Against the Current: The Political Mobilization of the Shi'a Community in Lebanon* (Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Information Service, 1996), p. 246.

٢١ Halawi: *Against the Current*, pp. 206-8.

في آب/أغسطس ١٩٧٨، اختفى موسى الصدر على نحوٍ غامض أثناء زيارةٍ قام بها إلى ليبيا. تلتقط كلمات غسّان تويني، الكاتب الصحافي وناشر صحيفة «النهار» اللبنانيّة ببلاغة سرّ هذا الزعيم الديني-السياسي:

> سكينة، «رباطة جأش»، بدا الإمام موسى الصدر، بملمحه الوادع، وكأنّه قادمٌ من لا مكان... وقد ألزمت شخصيّته الكاريزمية أعداءه وأصدقاءه على حدٍّ سواء بتقديره واحترام تبصّره... [كان] طويل القامة، سامقاً: إلى درجةٍ يبدو فيها محلّقاً فوق الحشود المهتاجة التي جذبها حضوره: عمامةٌ سوداء مائلة بإهمال. بدا أعداؤه مسحورين بابتسامته الغامضة والكريمة، في حين وجد أصدقاؤه أنّ وجهه الملتحي يعكس حزناً دفيناً...، غالباً ما يخال المرء أنّ رأسه الضخم يحاول بثباتٍ أن يعلو أكثر. وتمنح يداه انطباعاً بأنهما تجمعان عباءته المسترسلة التي يدثّر جسده بها، كما لو أنه يخطو خارجاً من منمنمةٍ قديمة. بل إنّ كلماته وهو يخاطب الجماهير كانت هادئةً ونبوئيّة، وحياً من المحبّة والأمل، تقاطعها نبراتٌ غامضةٌ لرؤيةٍ روحيّةٍ تخاطب العقل بقدر ما تناشد القلب. كان الاحتكاك به طقس غواية. حين يفتح لك الباب باستحياء ويدعوك إلى الدخول إلى مكتبٍ متواضعٍ أو بهوٍ عاديٍّ في أحد البيوت التي تؤويه، يتساءل المرء عن سبب وجود هذا الرجل في هذا المكان، بأي سحر، وكيف يمكن لمثل هذا الشخص الأسطوري أن يبدو مألوفاً. ومن ثم، وكما في أية منمنمةٍ فارسية، سيصبح تلميذاً عنده، يتطلّع لقطف ثمار معرفة المعلّم، لكنه يغادر بأسئلةٍ أكثر من تلك التي جاء بها.[٢٢]

يواصل بورتريه-ملصق موسى الصدر، وهو أيقونة مألوفة وغامضة في آن معاً، عرض نظرة الإمام الوادعة على سكّان مناطق الشيعة في لبنان الحالي (الشكل ٢٤. ٢). هناك نوع من التكامل و التكاتف السحري بين هالة الإمام المغيَّب، كما عبّر عنها النص المشار إليه أعلاه، وبين تجسيده في الملصق. كأنّ الفنّان الذي رسم البورتريه احتفظ بكلّ الملامح التي أشار إليها تويني، وثبّتها في تلك الصورةِ الراسخة في المخيّلة الجماعية. يخيّل للمرء أنّ الإمام سيعاود الظهور يوماً على الهيئة البهيّة نفسها التي كان عليها يوم اختفائه. هالةٌ بيضاء غامضة تحيط بالرأس الكبير المعمّم. ينسدل الشعر، بإهمال، فوق جبهة الإمام، الوجه الذي تنيره برقّةٍ وجنتان بلونٍ وردي، يوحي بالوداعة. رأسه المنحني ونظرته الجانبية يشيان بالتواضع ويوحيان بأن الإمام «يحلّق فوق» المشاهد وشؤون الدنيا. بـ«ابتسامة كريمة» مرهفة ممزوجة بتجهّمٍ ليّنٍ لعقلٍ مستغرقٍ في التفكير، عينان ملوّنتان غامضتان متحفّظتان رغم ظهورهما تحت جفنين مطبَقين جزئيّاً، ترجعان صدى خلفية الزرقة الفيروزية السماوية التي تساهم بدورها

٢٢ Tueni, Ghassan, *Une guerre pour les autres* (Paris: Jean-Claude Lattes, 1985), pp. 97-82 أورده Fouad Ajami, *The Vanished Imam* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986), p. 49

في إعطاء البورتريه هالةً «هادئة»، إنما آسرة في الآن نفسه.

في أسفل الملصق يقع شعار «أمل»، وقد خُطّت الكلمة ضمن شكل دائري بثلاثة ألوانٍ رمزيّة: الأحمر كنايةً عن الدم والتضحية، والأخضر يمثّل الإسلام والأبيض يرمز إلى الشهادة. يظهر اللونان الأحمر والأخضر مجدّداً بالقرب من الأسود لون الحداد الدائم على شهيد الشيعة الإمام الحسين (انظر الفصل الرابع)، على شكل شريطٍ في الزاوية العليا من يسار الملصق. لم تكن توظيفات الموروث السياسي الديني للشيعة مع ثيمات الاضطهاد والجهاد والشهادة غائبةً عن خطاب موسى الصدر. وقد لعبت هذه الثيمات المتجذّرة في ثقافة الجماعة دوراً مهمّاً في البلاغة التي عبّأ بها الزعيم جمهوره الشيعي.[٢٣] وقد أطلقتْ «أمل» على يد مؤسّس حركة المحرومين، وهي الأحرف الأولى من عبارة أفواج المقاومة اللبنانيّة، كذراعٍ عسكريٍّ للحركة. قوّة مقاومة، وفق كلمات موسى الصدر: «تلبّي نداء الوطن الجريح... في وقتٍ بلغت فيه اعتداءات إسرائيل على جنوب لبنان ذروتها، ولم تقم السلطات بواجبها في الدفاع عن الوطن والمواطنين».[٢٤] بعد اختفاء الإمام وتأجّج النزاع المسلّح في لبنان، آحتلّت حركة أمل الواجهة، ولم يقتصر نشاطها على مقاومة إسرائيل.

وكما حدث لجنبلاط والجميّل، أدّى اختفاء موسى الصدر إلى حضورٍ عتيدٍ لصورته في الملصقات، ليس لتمجيد الزعيم «الغائب» فحسب، بل كذلك في محاولةٍ لتأكيد استمرارية الحركة في ظلّ إرشاده «الروحي»، وتعزيز الرابطة الوجدانية مع محازبيه والمعجبين به. فعلاوةً على الملصقات التي تشكّل صورته موضوعها الأساسي، نرى الإمام المعمَّم يهيم في الجزء العلوي لملصقاتٍ أخرى، يحرس برضىً من الأعلى و«يبارك»: خليفته في الزعامة، وكفاح شعبه وانتصاره، والجرحى والشهداء الشرفاء والمقاتلين الأباة (الشكل ٢٤. ٣). وكما شاهدنا سابقاً في ملصق جنبلاط الأب والابن، يمنح موسى الصدر هنا شرعيةً لنبيه برّي خليفته في زعامة الحركة منذ العام ١٩٨٠. «حامل الأمانة من صاحب الأمانة» حسب ما تنصّ عليه عبارة أحد الملصقات حيث يظهر الزعيمان معاً في صورةٍ فوتوغرافية (الشكل ٢٥. ٢).

أمّا مدى تأثير الإمام على الجماعة الشيعيّة قبل اختفائه، فهو مثار جدل. في السبعينات، كانت القاعدة الشعبيّة للطائفة الشيعيّة تميل إلى إيديولوجيات اليسار، وتشكّل قاعدة الأحزاب الشيوعية وكوادرها. لكنّ المؤكّد أنّ صورته/شخصه ازدادت شعبيّتها بثبات وصارت موضوع تبجيل مسلَّم به بعد اختفائه. وقد تنامى في الثمانينات في ظلّ طغيان الوعي الطائفي على الحياة السياسيّة اللبنانيّة عموماً، ومع صعود الخطاب الديني-السياسي الذي غذّاه حزب الله. أبرز الحزب أيقونة الزعامة الشيعيّة في لبنان منذ بداية تشكيله، وجهوده التعبويّة في محاولة الوصول إلى جمهورٍ عمل سابقاً ضمن خطابٍ سياسي-ديني شيعي وتآلف مع علاماته. فكثيرون ممن التحقوا بحزب الله، وعددٌ من مؤسّسيه، كانوا محازبين سابقين لحركة أمل. في

٢٣ انظر: Halawi: *Against the Current*.

٢٤ مثلما ورد في: Halawi: *Against the Current*, p. 245.

بواكير ملصقات حزب الله، تمّ تصوير موسى الصدر بوصفه امتداداً للخميني في لبنان، كربطٍ «طبيعيّ» بين النموذج الإيراني في تعبئة الشيعة والنموذج اللبناني. «السيد موسى الصدر كان بمثابة الابن بالنسبة لي وعضوا قوياً للإسلام»، اقتباسٌ للخميني على ملصقٍ يبرز رسمين للزعيمين معاً (الشكل ٢٧. ٢). يشير الخميني هنا إلى الأصول الإيرانية لموسى الصدر.

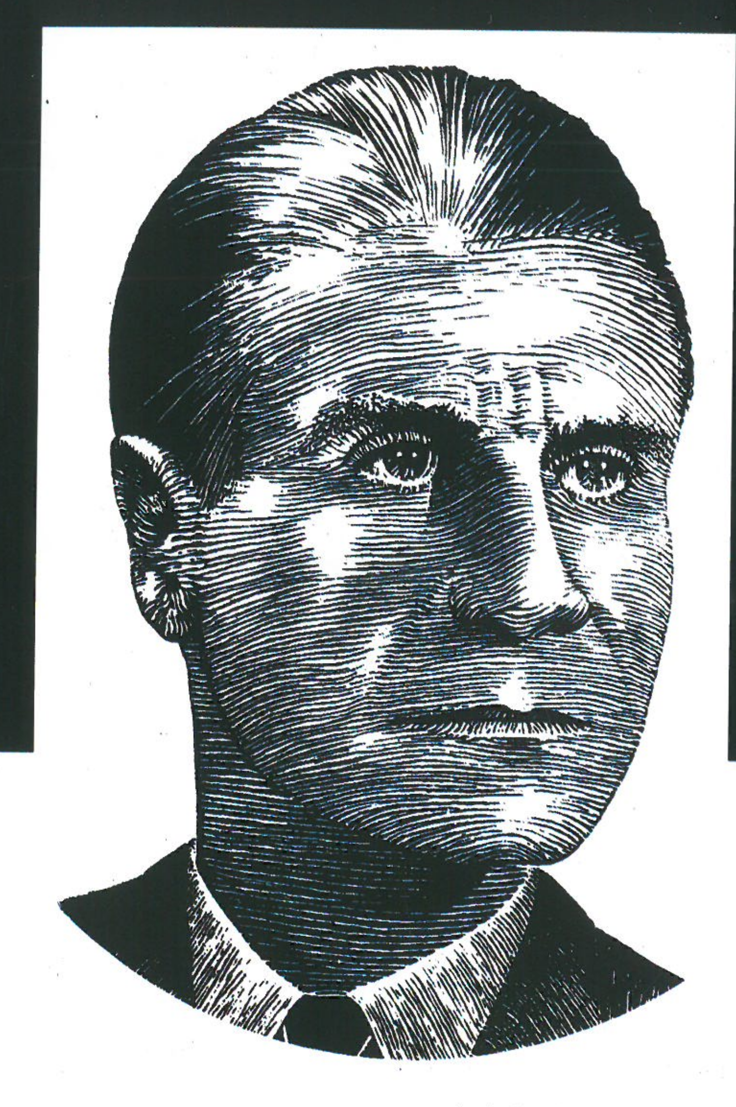
في مقابلةٍ تلفزيونية مع إبراهيم أمين السيّد، رئيس المكتب السياسي لحزب الله، سئل لماذا تبنّى الحزب في لبنان شعارات الخميني السياسيّة المتعلّقة بإسرائيل والغرب، فأجاب بأنها لم تكن غريبةً عن الشرط اللبناني، بل إنّ الصدر أطلق في الحقيقة شعاراتٍ مشابهة قبل الثورة الإسلاميّة.[٢٥] استخدم حزب الله أحد هذه الشعارات، مثل: «إسرائيل شرٌّ مطلق»، مراراً في خطبه العامّة وكذلك في ملصقاته (الشكل ٢٨. ٢). نظراً لظهور حزب الله إثر الغزو الإسرائيلي للبنان في العام ١٩٨٢، قد بات مفيداً استعادة خطاب الزعيم الشيعي المبجّل في دعوة الحزب للمشاركة الجمعيّة في شجب إسرائيل والتأكيد على ضرورة المقاومة المسلّحة في مواجهة ذلك العدوّ. يصوّر الملصق الذي تناولناه سابقاً، إضافة إلى إبراز صورتي الخميني والصدر (الشكل ٢٧. ٢)، ساحة معركةٍ يرفع فيها مجاهد علماً أحمر عليه آية قرآنية. يعزّز الصورة قولٌ لموسى الصدر في أسفل الملصق: «علينا تكوين مجتمع حربٍ وتجنيد جميع الطاقات في معركتنا مع إسرائيل»،[٢٦] وهو قولٌ انغرس في خطاب حزب الله وممارسته حتى اليوم.

٢٥ الفيلم الوثائقي: أحزاب لبنان (بيروت، قناة NBN، ٢٠٠٢).

٢٦ الاقتباس من خطابٍ جماهيري ألقاه موسى الصدر في بعلبك وأعلن فيه رسمياً عن حركة أمل بوصفها الجناح العسكري لحركة المحرومين.



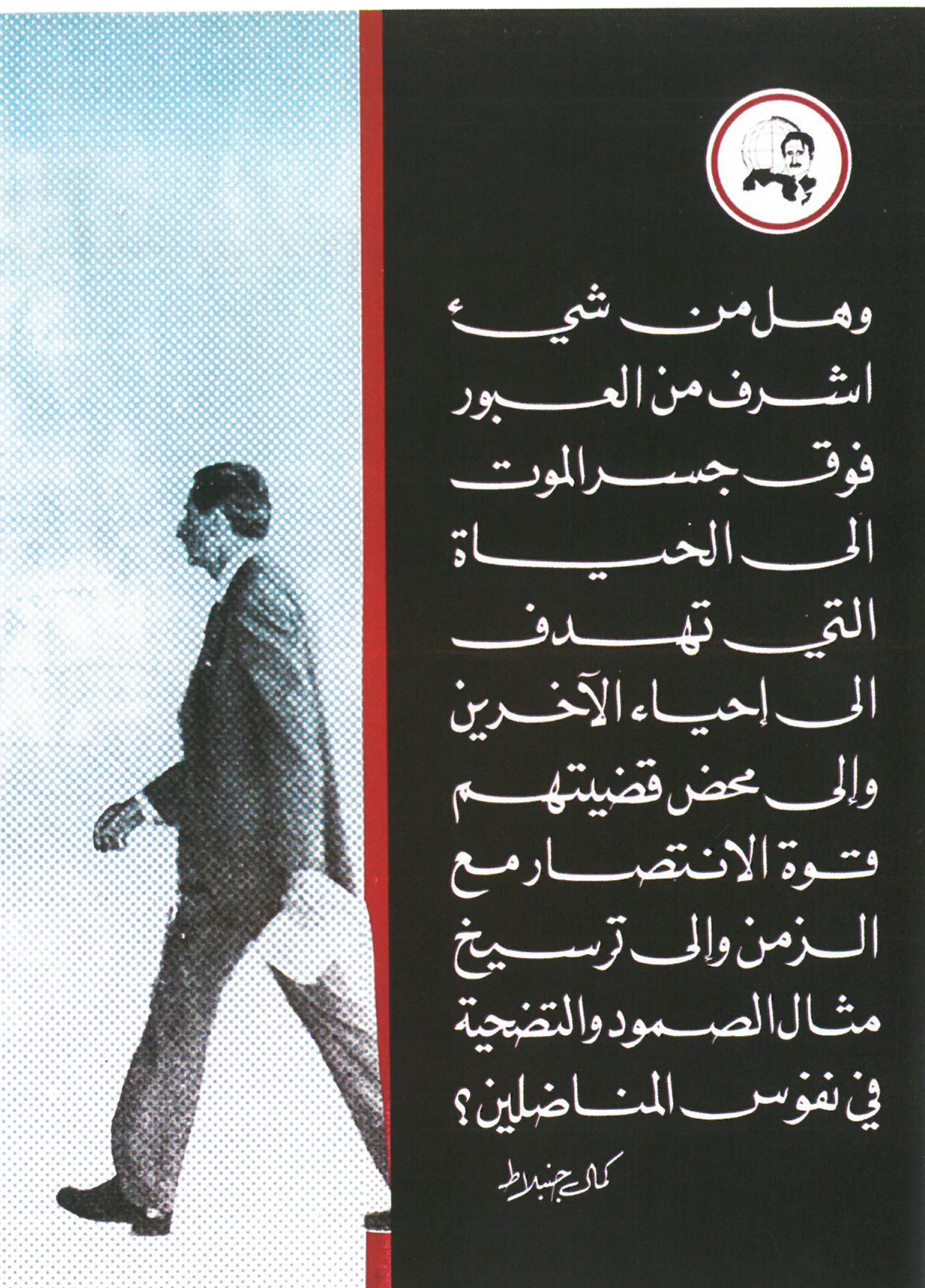
٢.١ الاتحاد الاشتراكي العربي، أواخر السبعينات
إسماعيل شمّوط، ٧٠ × ٥٠ سم



٢.٢ الكتائب اللبنانيّة، الثمانينات
مجهول، ٩٠ × ٦٠ سم



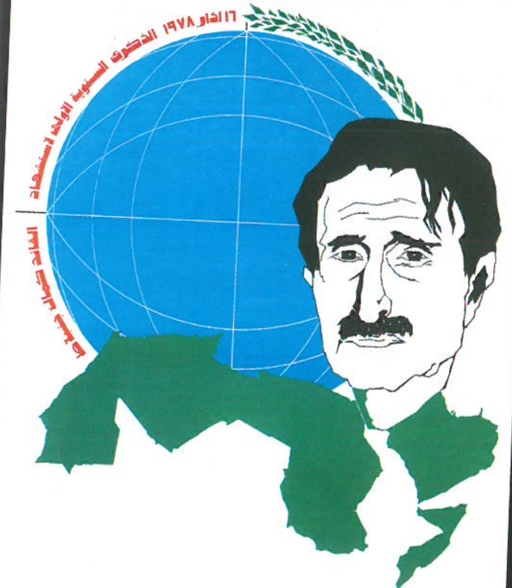
٢.٣ الحزب السوري القومي الاجتماعي، أواخر السبعينات
مجهول، ٤٩ × ٣٥ سم

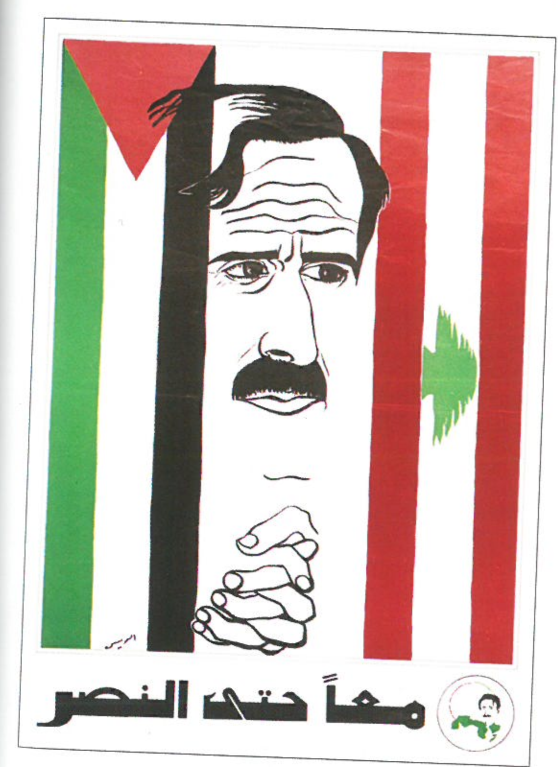


٢.٤ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٨
مجهول، ٦٠ × ٤٤ سم



٢.٥ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٧
أسامة، ٦٩ × ٥٠ سم





٢.٦ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٨
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم

٢.٧ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٨
عارف الريّس، ٧١ × ٥٠ سم



٢.٨ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٩
حسيب الجاسم، ٦١ × ٤٤ سم



٢.٩ الحزب التقدّمي الاشتراكي، ج. ١٩٨٥
غازي صعب، ٥٠ × ٧٠ سم



٢.١٠ الحزب التقدّمي الاشتراكي، ١٩٨٧
عماد أبو عجرم، ٦١ × ٤٣ سم















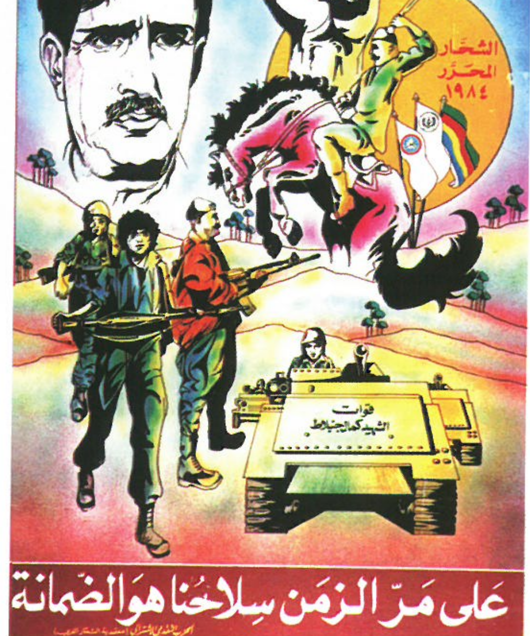
٢.١١-٢.١٢ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٧
مجهول، ٥٠ × ٧٠ سم

٢.١٣-٢.١٤ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٨
مجهول، ٥٠ × ٧٠ سم

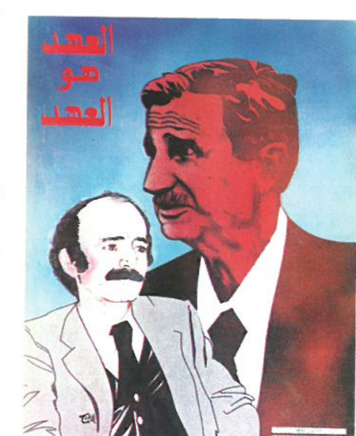
٢.١٥-٢.١٦ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٩
مجهول، ٥٠ × ٧٠ سم



٢.١٧ الحزب التقدّمي الاشتراكي، ١٩٨٥
محمود زين الدين، ٦٠ × ٤٧ سم



٢.١٩ الحزب التقدّمي الاشتراكي، ١٩٨٤
مجهول



٢.١٨ الحزب التقدّمي الاشتراكي، ١٩٨١
نبيل قدوح، ٦٥ × ٥٠ سم



٢.٢٠ القوّات اللبنانيّة، ج. ١٩٨٣
بيار صادق، ٦٦ × ٤٨ سم



٢.٢١ حزب الكتائب اللبنانيّة، ١٩٨٢
فاروجان، ٩٥ × ٦٤ سم

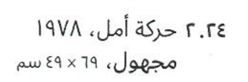


٢.٢٢ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٣
بيار صادق، ٦٦ × ٤٤ سم

١٤ ايلول

٢.٢٣ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٣
رعيدي، ٦٦ × ٤٧ سم





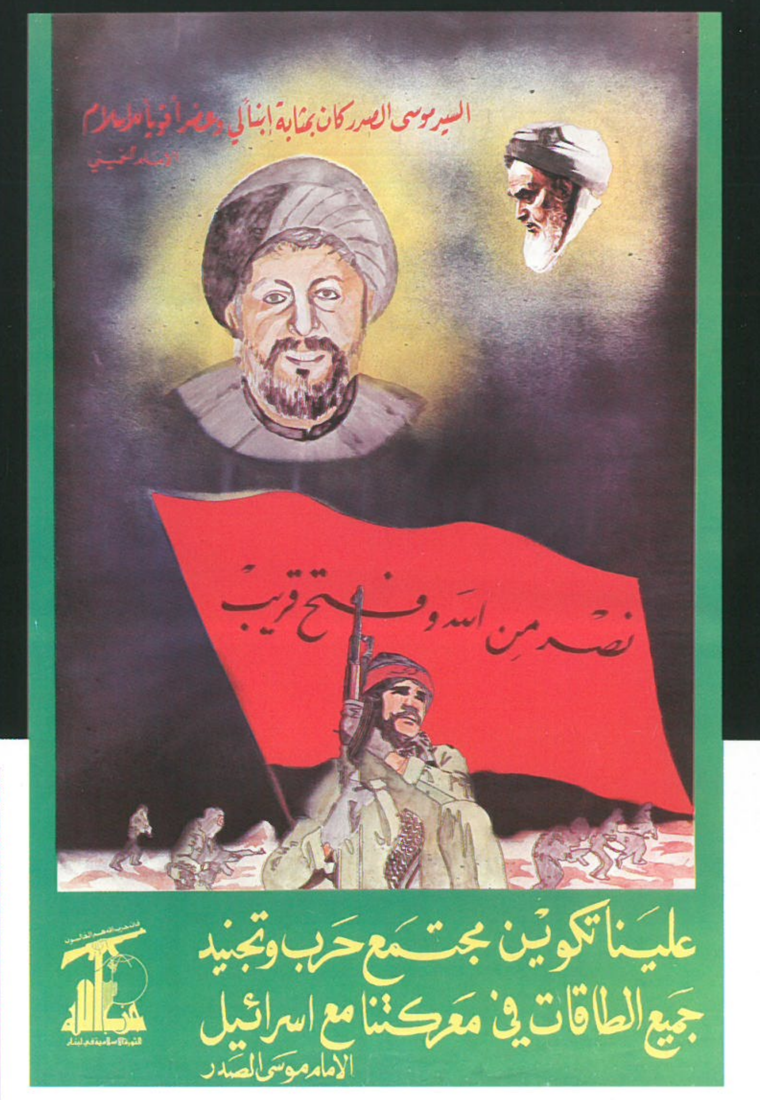
٢.٢٤ حركة أمل، ١٩٧٨
مجهول، ٦٩ × ٤٩ سم

حامل الأمانة من صاحب الأمانة

٢.٢٥ حركة أمل، ح. ١٩٨٠
مجهول، ٦٠ × ٤٢ سم



٢.٢٦ حركة أمل، أواسط الثمانينات
نبيل قدوج، ٧٠ × ٤٩ سم



٢.٢٧ حزب الله، ج. ١٩٨٥
مجهول، ٦٤ × ٤٢ سم



٢.٢٨ حزب الله، ١٩٨٥
محمد إسماعيل، ٦٠ × ٢٢ سم

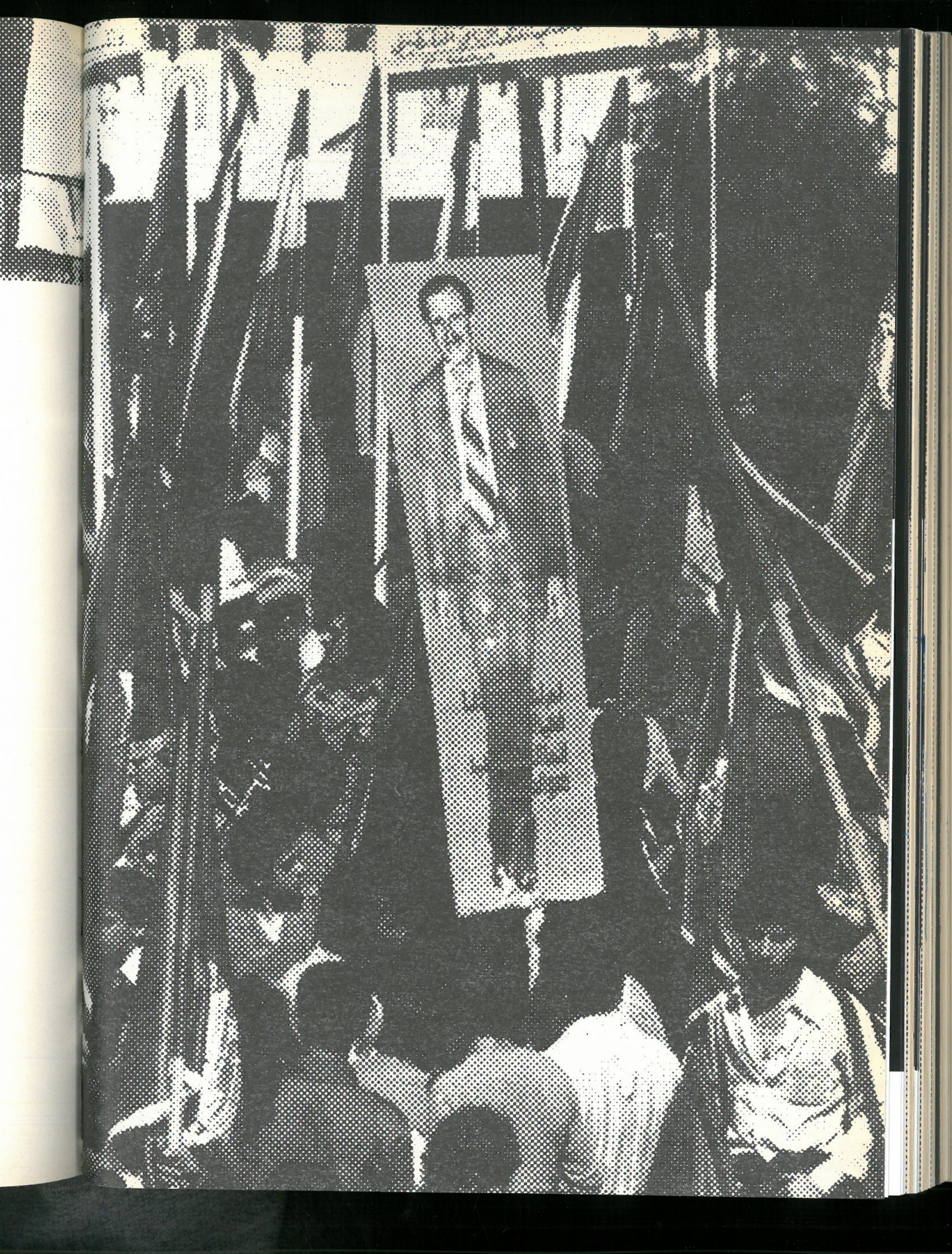
الفصل الثالث

إحياء ذكرى

إحياء الذكرى عادة شائعة على نطاقٍ عالمي، تطبع حياتنا اليوميّة من خلال الأعياد الوطنيّة والاحتفالات التذكارية وما شابه. تُستدعى هذه التواريخ الرسميّة للاحتفالات الجماعية أو الحداد الجماعي في لحظاتٍ منتقاةٍ ذات أهمّيةٍ تاريخية، وتشرعنها مؤسّسات الدولة، الدينيّة منها والعلمانية. تُعاش هذه اللحظات سنويّاً، وتستمدّ زخمها من العرض الجماعي لطقوسٍ مشحونة رمزيّاً ومن سرديات تستثير مشاعرنا الجمعيّة. فـ«نحن» يريحنا سنويّاً «أننا» غير متروكين وحدنا مع ذكرياتنا؛ سوف نغنّي معاً، ننطلق معاً، نصلّي معاً، نحمل الشموع معاً، نقف لحظة صمتٍ معاً، نحب ونكره ونبكي معاً... هذه الأفعال الوجدانية للتذكّر الجماعي تخفي ضمنيّاً مختلف أشكال السلطة التي ترسّخ سرديّات معيّنة للماضي في ذاكرتنا الجمعيّة. «الذاكرة الجمعيّة ليست جامدة ولا سالبة»، يلاحظ إدوارد سعيد، «لكنها حقل فعاليّة تُنتقى فيه أحداث الماضي ويُعاد بناؤها والمحافظة عليها وتكييفها ومنحها معنىً سياسيّاً».[1]

في سياق الحرب الأهليّة اللبنانيّة، كانت الهُويّة القوميّة موضع تنازع، خاضعاً لصراع الهيمنة بين مختلف الجماعات السياسيّة. شكّلت بُنى الهُويّات السياسيّة المتعادية والمتعدّدة تحدّياً للتوافق على هُويّة وطنيّة رضائية، إذ ينشئ كلٌّ منها ذاكرته الجمعيّة الخاصّة، تدوّن ضمنها روايات أحداث الحرب والتاريخ الوطني في إطار خطاب الجماعة السياسي. صُنع العديد من الملصقات لإحياء ذكرى أحداثٍ هامّةٍ تخصّ كلّ جماعةٍ سياسيّةٍ. فاسْتعادة هذه التواريخ سنويّاً، تمأسسها وتجسّد الروايات المرتبطة بها في المخيّلة الجماعية. تركت لنا سنوات الحرب

1 Said, Edward, "Invention, memory, and place", in W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), p. 251.



الخمسة عشرة التي شهدت العديد من الأطراف المتحاربة والجماعات السياسيّة المتخاصمة، عدداً وافراً من ملصقات إحياء الذكرى وعدداً هائلاً من التواريخ لـ«تحفظ في الذاكرة» وفيضاً من الروايات المتعارضة والمتضافرة ليُسبَر غورها.

في أزمنة النزاع السياسي والمسلّح، حيث تتعرّض سلامة الـ«نحن» الجمعيّة للخطر، تنال الأحداث السياسيّة شرعية وجدانية جماعية كبيرة. تتراوح هذه التواريخ بين أحداثٍ خاصّةٍ بحزبٍ أو حركةٍ سياسيّة، مثل تاريخ التأسيس وذكرى مولد المؤسّس، وأحداثٍ إقليميّة تستقي الجماعة منها معنى نضالها. الملصق يشكّل هنا لحظة في قلب الحرب، لإحياء الذكرى التي من خلالها يعلن الحزب الاستمرارية في الصراع، والثبات في الموقف والعقيدة. إذ يمكن للروايات التاريخية المستعادة في الملصق أن تدوّن رمزيّاً، وتعيد كتابة، معانٍ ذات مغزىً للحظة راهنة في مجريات الحرب. كما يتناول عددٌ من ملصقات إحياء الذكرى أحداث الحرب، بما فيها من «معارك مظفّرة» و«مجازر بشعة». فقد كانت رواية مثل هذه الأحداث أرضيّة نزاع، ومادة لصراع سياسي، كونها عرضة للاستيلاء الرمزي من قبل مختلف الجماعات السياسيّة. ذلك أن الروايات المتناقضة لتاريخ الحرب انطبعت في الخطاب السياسي للجماعات المختلفة. وهنا، تندرج سياسة إحياء الذكرى في معركة الصراع على المعنى والتاريخ.

تأسيس الحزب

لا تعلّق جميع الأحزاب السياسيّة أهمّيةً بالغةً على إحياء ذكرى تاريخ تأسيسها مثلما يفعل الحزب الشيوعي اللبناني، والحزب السوري القومي الاجتماعي، وحزب الكتائب اللبنانيّة، وهي من أقدم الأحزاب في لبنان. فقد تأسّست في الأعوام ١٩٢٤، ١٩٣٢، ١٩٣٦ على التوالي، خلال إنشاء لبنان الكبير، في ظل حكم فرنسا الاستعماري، كأرضٍ وطنيّةٍ مفصولةٍ عن سوريا (أعلن في العام ١٩٢٠). ومع أنّ تلك الأحزاب تحمل إيديولوجياتٍ متنازعة، إلا أنها تقاسمت شرعية هيئةٍ سياسيّةٍ راشدةٍ، إذ تمّ التشديد بجلاءٍ على العمر في بعض ملصقاتها، الذكرى السنويّة الرابعة والأربعين والخامسة والأربعين والثالثة والخمسين والستّين. في الحالات الثلاث، كانت استمرارية النضال والالتزام والتضحية جليّةً في النص والصورة، على الرغم من التنوّع الهائل في القضيّة والسرديّات.

يبدو الخلاف الإيديولوجي أكثر جلاءً في ملصقات الحزب السوري القومي الاجتماعي وحزب الكتائب، نظراً لتناقض تصوّراتهما القوميّة. في ملصق الذكرى السنويّة الثالثة والخمسين للحزب السوري القومي الاجتماعي في العام ١٩٨٥، كانت الثيمة التي اختارها الحزب هي منظرٌ طبيعيٌّ لشروق الشمس، يشكّل مشهداً نمطياً لجغرافية لبنان الطبيعية. وهذا المشهد

يتّصل في الوقت نفسه بجغرافية لبنان السياسيّة، لأن الشمس تشرق من وراء سلسلة الجبال الشرقية التي تشكّل الحدود مع سوريا (الشكل ٣.١). يبزغ شعار الحزب، وهو دائرةٌ بيضاء تضمّ هيئة إعصارٍ أحمر ـ الزوبعة ـ باندفاع من خلف جبال لبنان الشرقية، تلقي نورها، مثل شمس، على المشهد. أحد أهداف الحزب الرئيسية، منذ انطلاقته، إقامة الأمّة السوريّة التي تشير إليها أدبيّات الحزب جغرافياً بالوصف التالي:

> الوطن السوري هو البيئة الطبيعيّة التي نشأت فيها الأمّة السوريّة. وهي ذات حدود جغرافية تميّزها عن سواها، تمتد من جبال طوروس في الشمال الغربي وجبال البختياري في الشمال الشرقي إلى قناة السويس والبحر الأحمر في الجنوب شاملة شبه جزيرة سيناء وخليج العقبة، ومن البحر السوري في الغرب شاملة جزيرة قبرص، إلى قوس الصحراء العربيّة وخليج العجم في الشرق. ويعبّر عنها بلفظ عام: الهلال السوري الخصيب ونجمته جزيرة قبرص.[٢]

ويعتبر الحزب أنها بنية جغرافية طبيعية واحدة تضمّ مجتمعاً تاريخيّاً واحداً فُرّق بقرارات استعماريّة (انظر خارطة سوريا الطبيعية في الشكل ٣.٣). أنكر أنطون سعادة، مؤسّس الحزب، فكرة وجود قوميّةٍ لبنانيّة، بدعوى انعدام الأسُس التاريخية والاجتماعيّة لنشوئها. وبحسب دعواه، لا يمكن فصل اللبنانيّين عن الأمّة السوريّة لأنهم كانوا دوماً جزءاً من تاريخها ومجتمعها.[٣] تستعيد صورة الملصق عقيدة الحزب بوصفها فجر حركةٍ تسعى لإنهاض الأمّة السوريّة؛ دولةٌ مستقبليةٌ قائمة، وفق كلمات سعادة، على دعامات أربع: حرية واجب نظام وقوّة، ترمز إليها الأطراف الأربع لشعار الحزب.[٤] يثبّت الصورة عنوان الملصق: «٥٣ عاماً من أجل نهضة المجتمع ووحدته وتحرير الوطن من الاحتلال الصهيوني والأجنبي». يعني «الوطن» هنا الأمّة السوريّة، ويذكّر العنوان بنضال الحزب في مواجهة الاحتلال الاستعماري وتقسيم سوريا لاحقاً إلى دولٍ منفصلة، كان من بينها إنشاء دولة إسرائيل. بهذا العنوان، يقدّم الحزب شرعيةً تاريخيةً لمقاومته الاحتلال الإسرائيلي للبنان في العام ١٩٨٥، بربطها بسردٍ مطابقٍ ظاهرياً لكفاح التحرّر الوطني منذ الشروع به في العام ١٩٣٢.

على الموقع النقيض من القوميّة السوريّة، تطالعنا القوميّة اللبنانيّة في ملصقات الكتائب التي تحتفل بمرور «٤٤ سنة في خدمة لبنان». في واحدٍ من ملصقات الذكرى السنويّة الرابعة والأربعن، يأخذ الخطّ الذي كتب به هذا العنوان شكل شعار الحزب: تجريدٌ غرافيكيٌّ لشجرة الأرز، الرمز المركزي في العلم اللبناني (الشكل ٣.٥). وفي ملصقٍ ثانٍ يبدو أكثر وضوحاً الالتزام بلبنان الوطن من خلال دمج علم الحزب بعلم الدولة اللبنانيّة، ليشكّلا كلّاً موحّداً.

٢ المبدأ الخامس من «المبادىء الأساسية» للحزب السوري القومي الاجتماعي.

٣ انظر: Pipes, Daniel, "Radical politics and the Syrian Social Nationalist Party", *International journal of Middle East Studies* xx / 3 (August 1988).

٤ أنطون سعادة، **المحاضرات العشر ١٩٤٨** (بيروت، الحزب السوري القومي الاجتماعي، دون تاريخ).

الجانب الكتائبي من العلم، يهرق الدم «في خدمة لبنان» (الشكل ٣.٤). وتؤكّد الصورة بجلاءٍ موقف الكتائب القومي اللبناني ودورها المزعوم بوصفها «نائباً ومدافعاً» عن الدولة اللبنانيّة وسيادتها ومؤسّساتها ورموزها.[٥] من بين مختلف الجماعات التي تشكّل الكيان اللبناني، كان الموارنة (الذين يتشكّل منهم حزب الكتائب بشكل أساسي) أول من تماهى وطنيّاً، مع هذا الكيان، واعتبر أن دوره الأول هو حماية الوطن اللبناني. لبنان (الكبير)، كوطنٍ حديثٍ بحدوده الراهنة، كان امتداداً لمتصرّفية جبل لبنان، حيث نالت الهُويّة اللبنانيّة أول تعريفٍ قانوني لها في القرن التاسع عشر.[٦] تطوّر وعي الهُويّة ذاك بصورةٍ رئيسيةٍ بين الموارنة الذين كانوا الغالبية العظمى في جبل لبنان، فحكموه ووجدوا فيه وطناً.[٧] يكتمل سرد صورة الملصق، حين نلاحظ أن العلمين يشغلان مركز بروفايل ظلّي لبيار الجميّل، مؤسّس حزب الكتائب وزعيمه، الذي دافع منذ تأسيس الحزب في العام ١٩٣٦ عن موقفٍ قومي لبناني في مواجهة خصوم الدولة اللبنانيّة المؤسّسة حديثاً.

من جانبٍ آخر، لم يعبّر الحزب الشيوعي اللبناني عن أية إيديولوجيا قوميّة في ملصقاته العديدة التي تحتفي بالذكرى الستّين لتأسيسه (في العام ١٩٨٤)، مع أنها تشي باهتماماتٍ وطنيّة عبر توسيع التزام الحزب ليشمل مقاومة الاحتلال (الشكلان ٣.٦ و٣.٧). في حيّزٍ كبيرٍ من التداعيات البصَريّة أثناء الحرب في لبنان، تشير الأسلاك الشائكة إلى حدودٍ متعذرة البلوغ، ومناطق محتلّة هي جنوب لبنان الخاضع للاحتلال الإسرائيلي. يمزّق الدم المتقطّر من النجمة الشيوعية، رمز الشهادة والتضحية، الأسلاك الشائكة في واحدٍ من ملصقات الحزب الشيوعي اللبناني لتأكيد مساهمة الحزب الفاعلة في جبهة المقاومة الوطنيّة في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي للبنان.

ذكرى مولد مؤسّس الحزب ووفاته

ترتبط ثيمتا الزعامة وإحياء الذكرى في ملصقات لبنان السياسيّة بعلاقة متبادلة واسعة النطاق. أمّا تواريخ ولادة أو وفاة أو اغتيال أحد مؤسّسي حزبٍ سياسي، فقد كانت مادّةً خصبةً لإحياء الذكرى في الملصقات. يبرز ملصقٌ للحزب السوري القومي الاجتماعي مولد أنطون سعادة في الأول من آذار/مارس (الشكل ٣.٨) ويتفجّع آخر على «استشهاده» في الثامن من تموز/يوليو (الشكل ٣.٩). ففي أعقاب تأسيس دولة إسرائيل في العام ١٩٤٨ واغتصاب فلسطين، دعا أنطون سعادة إلى عصيانٍ مسلّح في لبنان. اتّهم حينها بالتآمر على أمن الدولة فحكمت عليه المحكمة العسكريّة بالإعدام ونفّذ فيه الحكم في الثامن من تموز/يوليو ١٩٤٩. فضلاً عن ذكرى تأسيس الحزب، يشكّل هذان التاريخان المواضيع الرئيسية لمناسبات إحياء الذكرى

٥ انظر: Stoakes, Frank, "The super vigilantes: the Lebanese Kataeb Party as a builder, surrogate and defender of the state", *Middle Eastern Studies* xi / 3 (October 1975).

٦ متصرفية جبل لبنان إقليم مدار ذاتياً، أقامه العثمانيون في العام ١٨٦٠، ومنحوا فيه المارونيين الحكم والسلطة السياسيّة. من أجل تفاصيل أوفى عن علاقة الموارنة بالدولة اللبنانيّة، انظر: Khazen, Farid el-. *The Breakdown of the State in Lebanon, 1967-1976* (London: I.B.Tauris, 2000), pp. 33-40; and Aulas, Marie-Christine, "The socio-ideological development of the Maronite community: the emergence of the Phalanges and the Lebanese Forces", *Arab Studies Quarterly* vii / 4 (Fall 1985).

٧ Salibi, Kamal, "The Lebanese identity", *Journal of Contemporary History* vi, "Nationalism and Separatism" (1971), p. 78.

السنويّة الاعتيادية التي يقوم بها الحزب السوري القومي الاجتماعي. فالملصقان المذكوران آنفاً يتمتّعان معاً بالفجاجة والمباشرة في تمثيلهما الغرافيكي؛ الاستخدام الصارم لألوان الأحمر والأسود والأبيض، والتجريد الغرافيكي لهيئة نسر، وبروفايل سعادة المعالج على هيئة قطرة دم، تشكّل جميعها مجازاً بالغ الرمزيّة، ينطوي على جموح وقوّة وفداء، فضائل يتوجّب على مناصري حزبـ«ـه» التحلّي بها.

«أول آذار مولد المقاومة القوميّة...» في عنوان هذا الملصق تم توحيد يوم ولادة الجسد الطبيعي لسعادة مع ولادة جسده السياسي (أي حزبه)؛ «أنا أموت أمّا حزبي فباقٍ» ـ يبقى فكره السياسي من خلال حزبه بعد موت جسده، كما يؤكّد الملصق الثاني. يرتبط خلود فكر سعادة، المشار إليه في هذه المجموعة من الملصقات، بظاهرة تمجيد الزعيم في تاريخ البروباغندا السياسيّة المعاصرة؛ حيث شكّلت مادةَ ملصقات هتلر وموسوليني في البورباغندا النازية والفاشية وفي ظل الزعامة الشمولية كما هو الحال مع ستالين.[٨]

الولاء الشديد للأشخاص هو في الحقيقة ظاهرة متواترة في لبنان، كما سبق أن بيّنا في الفصل الثاني. فمع نشوب النزاع، ظهر زعماء عديدون بوصفهم أوصياء على جماعاتهم السياسيّة الخاصّة، وتنافست أيقوناتهم على احتلال الفضاء اللبناني العام. من غير المستغرب إذاً، أن تخلّد التواريخ المخصّصة لمؤسّس الحزب ذكراه بقدر ما تخلّد ذكرى تأسيس الحزب، إن لم يكن أكثر. في الحقيقة، ومن خلال أمثلة ملصقات إحياء الذكرى المذكورة آنفاً، غالباً ما يُقرن تأسيس الحزب بتمجيد مؤسّسه. فالتواريخ الشخصيّة للزعماء، مثل تواريخ مولدهم، تجعل من التاريخ الشخصي الخاص تاريخاً سياسيّاً جماعياً. هكذا، تشغل الأرقام الغرافيكيّة، في مثل ملصقات إحياء الذكرى تلك، موضعاً مركزياً دون معلومات إضافية توضح دلالة هذا التاريخ. بدا الأمر وكأنّه استجوابٌ لجمهورٍ يألف هذه التواريخ ودلالتها الرمزيّة السياسيّة.

في هذا السياق، أنتجت التنظيمات الناصرية في لبنان عدداً من الملصقات التي تحتفي بمولد الزعيم المصري الراحل جمال عبد الناصر (١٩١٨-١٩٧٠)، في الخامس عشر من كانون الثاني/يناير أو تتفجّع على وفاة «الزعيم العربي الثوري» في ٢٨ أيلول/سبتمبر. على نحوٍ متزامن، يحيي ملصقٌ، يحتفل بميلاد عبد الناصر، الذكرى السنويّة الخامسة للاتحاد الاشتراكي العربي بتمثيل مبهج ومفعم بالأمل لخصب الطبيعة، في حين ينتهي النص، على نحوٍ غير متوقّع، بعبارة «في أيامِ عجاف» (الشكل ٣.١٠). كما أنّ الملصق الذي يخلّد ذكرى وفاة ناصر مفعمٌ كذلك بالأمل؛ فهو يؤكّد على الاستمرارية الشعبيّة للناصرية، على الرغم من «العجاف» كذلك، معبَّرٌ عنها هنا بكلمة «تستسلم» (الشكل ٣.١٢). يمكن على نحوٍ أفضل فهم نبرة إعادة التأكيد، على الرغم من الظروف البائسة، في سياق الظروف التي صنع فيها هذان الملصقان. فقد صدرا على التوالي في أيلول/سبتمبر ١٩٧٨ وكانون الثاني/يناير ١٩٧٩، بعد معاهدة

٨ انظر: Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Berkeley: University of California Press, 2000); Bonnell, Victoria E., *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin* (Berkeley: University of California Press, 1997).

كامب ديفيد للسلام بين مصر وإسرائيل. المعاهدة التي وقّعها في أيلول/سبتمبر ١٩٧٨، الرئيس الراحل أنور السادات (حكم مصر بين عامي ١٩٧٠ و١٩٨١)، واجهت رفضاً شعبياً عارماً في العالم العربي، وتصدّت لها على وجه الخصوص الحركة الناصرية بمختلف أحزابها وتيّاراتها. ويشير المُلصقان إلى مبادرة السادات الاستسلامية، ويؤكّدان على استمرار الحركة الشعبيّة الناصرية الرافضة لمعاهدة السلام.

العنف بين تذكّر ونسيان

كل التغيّرات العميقة في الوعي، تترافق بطبيعتها مع حالات مميّزة في فقدان الذاكرة. ومن خلال حالات النسيان الجماعي تلك، وفي شروطٍ تاريخية محدّدة، تنشأ سرديّات... ولمساعدة غاية السرد، يتوجّب على هذه الميتات العنيفة [حالات الانتحار النموذجية، حالات الاستشهاد المؤلمة، حالات الاغتيال، حالات تنفيذ حكم الإعدام، الحروب والمحارق] أن تتأرجح بين تذكّر ونسيان على أنها «تخصّنا».[9]

ما من نصٍّ رسميٍّ يفسّر ـ بشكلٍ مُرضٍ جامع ـ كيف بدأت الحرب الأهليّة في لبنان ولماذا، رغم وجود إجماعٍ على تاريخٍ رسمي هو ١٣ نيسان/أبريل ١٩٧٥، يحدّد بدء النزاع المسلّح. يتوافق هذا التاريخ مع حادثة عنفٍ أشعلت الحرب الأهليّة، وهو أمرٌ قابلٌ للجدال، إذ قام رجالٌ من ميليشيا حزب الكتائب بمهاجمة حافلةٍ تقلّ ركّاباً فلسطينيين، ما أدّى إلى مقتل حوالي ثلاثة وثلاثين شخصاً منهم. وزعم حزب الكتائب أن ذلك الاعتداء جاء ردّاً على محاولة اغتيالٍ تعرّض لها زعيم الحزب في اليوم نفسه والمنطقة نفسها. كانت الحافلة تعبر عين الرمّانة، وهي منطقةٌ تقع في القطاع الشرقي المسيحي لمحيط بيروت، على خطّ التماس الذي قسم العاصمة في نهاية المطاف إلى قطاعين.

شكّل تاريخ ١٣ نيسان/أبريل ١٩٧٥ المادّة الرئيسية لملصقات إحياء الذكرى التي أعدّتها القوّات اللبنانيّة (الأشكال ٣.١٣-٣.١٥). وبما أن نشوء القوّات اللبنانيّة ارتبط باندلاع الحرب، يتّضح سبب إيلائها أهميةً خاصّةً لهذا التاريخ بخلاف الأطراف السياسيّة الأخرى. ففي الثالث عشر من نيسان/أبريل، تخلّد القوّات اللبنانيّة ذكرى جوهريّة في مسار تكوينها وتعيد التذكير بقضيّتها، أسوةً بأحزاب أخرى التي تستعيد سنويّاً ذكرى تأسيسها.

«١٣ نيسان، فجر الحرية» عنوان ملصقٍ أصدرته القوّات اللبنانيّة حوالي العام ١٩٨٣. الصورة التي تبرز مقاتلين متأهّبين تماماً للمعركة، تكمل رسالة الملصق: «فجر الحرية» من خلال الكفاح المسلّح. تنبعث طاقةٌ مشعّة من المقاتلين وتتوسّع إلى خارج حدود الملصق،

٩ Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991), pp. 204, 206.

فهم كنايةٌ عن شمس تستهل دورتها اليومية الطبيعيّة ـ «الفجر» ـ في العام ١٩٧٥ لتستكمل الحرية. يمكن فهم «الحرية» في خطاب الجبهة عن لبنان السيّد، الخالي من قوّاتٍ مسلّحةٍ «أجنبية»، هي المقاومة الفلسطينيّة والقوّات السوريّة. أصدر الملصق في فترةٍ أعقبت إجلاء منظّمة التحرير الفلسطينيّة والجيش السوري عن بيروت في سبتمبر/أيلول ١٩٨٢. وعلى الرغم من احتلال إسرائيل لبيروت بعد بضعة أسابيع من غزوها للأراضي اللبنانيّة من أقصى الجنوب وحتى العاصمة في العام ١٩٨٢، فإنّ «الحرية» المنجزة التي يفترضها الملصق لم يعرقلها، على ما يبدو، الاحتلال الإسرائيلي للأراضي اللبنانيّة.

علاوة على ملصقات كثيرة أصدرتها القوّات اللبنانيّة إحياءً لذكرى ١٣ نيسان/أبريل ١٩٧٥، وقعنا على ملصقين وحيدين أنتجهما طرفان آخران، ويعالجان الحدث التاريخي نفسه. أصدرت جبهة التحرير العربيّة، وهي فصيلٌ في منظّمة التحرير الفلسطينيّة، الملصق الأول الذي يربط حادثتين بشعتين، منفصلتين زماناً ومكاناً، في سردٍ واحد (الشكل ٣.١٦). الرابط الظاهر هو الضحايا المدنيّون كما توثّقهم الصور الفوتوغرافية بشكلٍ فظّ. يؤكّد النصّ أنّ «هذا» ـ الميتات البشعة في الصور ـ «ما فعلته الصهيونيّة في دير ياسين عام ١٩٤٨... وهذا ما فعلته عصابات الكتائب في عين الرمّانة عام ١٩٧٥». كما يؤكّد الملصق، من خلال تفاعلٍ محتّمٍ بين النص والصورة، أنّ الضحيّة لا تزال نفسها: الشعب الفلسطيني. يعلن صانعو الملصق أنّ هذا هو ما حدث في العام ١٩٤٨. ولا يزال يحدث في العام ١٩٧٥. في هذا الملصق، تستعاد الصورة العدوانية لـ«العدوّ الصهيوني» التي تقترن في المتخيّل الجمعي بتهجير السكّان الفلسطينيين، وثم تتحوّل إلى الكتائب. كانت دير ياسين بداية المأساة الفلسطينيّة (النكبة)؛ وبالصلة مع عين الرمّانة، يستنتج الملصق أنها قد تكون بداية مشروعٍ آخر للتخلّص من اللاجئين الفلسطينيين في لبنان. فمن خلال عمليّة إسقاط تجمع بين حادثتين منفصلتين في سياق سرديٍّ واحد، تربط رسالة الملصق إيديولوجيّاً بين «المعتدين» الكتائبيين والصهاينة بوصفهم أعداء ألدّاء للشعب الفلسطيني. في الملصق الفلسطيني، أدين الثالث عشر من نيسان/أبريل ١٩٧٥ بوصفه حدثاً وحشيّاً؛ كما أدرج ضمن خطاب المعاناة المتواصلة للشعب الفلسطيني وتعرّضه المستمرّ لمحاولات الإبادة.

نعود إلى ملصقٍ آخر أصدرته القوّات اللبنانيّة في العام ١٩٨٣ (الشكل ٣.١٥). يُستخدم تاريخ الثالث عشر من نيسان/أبريل لاستحضار ذكرى بشير الجميّل، مؤسّس القوّات اللبنانيّة وقائدها العسكري. اغتيل بشير الجميّل في أيلول/سبتمبر ١٩٨٢ عقب انتخابه رئيساً للبنان. وخلال العام ١٩٨٣، أنتج العديد من الملصقات لتعبئة مقاتلي القوّات اللبنانيّة، اعتماداً على ذاكرتهم وتقديرهم لمثلهم الأعلى الراحل (انظر الفصل الثاني). «...متابعة المسيرة» هو عنوان الملصق: يوضح فعل تمرير البندقيّة من مقاتلٍ إلى آخر، المسيرة التي تنبغي متابعتها.

المقاتل الموجود في المقدّمة بوجهه المعروف هو بشير الجميّل بالزيّ العسكري للقوّات اللبنانيّة، وقد تلوت عضلات ساعده وهو يمرّر البندقيّة إلى شخص يمثّل أحد مقاتلي القوّات اللبنانيّة. يواجهنا ظهر المقاتل؛ يتسلّم البندقيّة ويمضي قدماً، خارج إطار الملصق. نتخيّله يجري ويسلّم البندقيّة لجنديٍّ مشابهٍ آخر، وهلمّ جرّا؛ «متابعة المسيرة» التي استهلّها بشير الجميّل، حتى بلوغ الوجهة النهائية. بكلماتٍ أخرى، متابعة المواجهة العسكريّة لبلوغ «الحرية» كما عبّر عن ذلك ملصق القوّات اللبنانيّة السابق الذكر.

لم تكن أسطورة البطل الوطني التي نسجتها جماعة بشير الجميّل حول شخصه موضع إجماع. ففي الحقيقة، اعتبره كثيرٌ من خصومه اللبنانيين خائناً تحالف مع عدوّهم الوطني إسرائيل؛ إذ كان وصوله إلى الرئاسة بالتزامن مع الاجتياح الإسرائيلي واحتلال لبنان واقعةً مؤلمةً لجماعاتٍ سياسيّةٍ عدّة، جاهرت بخيبة أملها، وهو أقل ما يقال، وتحدّت سلطان الأسطورة التي حيكت حول شخصه. يقودنا ذلك إلى الملصق الثاني الذي يتناول ذكرى الثالث عشر من نيسان / أبريل من وجهة نظر المعسكر الآخر. نشر الملصق في العام ١٩٨٤ في الذكرى التاسعة للثالث عشر من نيسان/أبريل، ووقّعه «أصدقاء حبيب الشرتوني» (الشكل ٣.١٧). وعلى الرغم من أنّ الملصق لم يحمل توقيع حزبٍ محدّد، فإنّ الجهة التي أصدرته واضحة. فحبيب الشرتوني عضوٌ في الحزب السوري القومي الاجتماعي في لبنان، وكان وراء انفجار القنبلة الذي أودى بحياة بشير الجميّل في العام ١٩٨٢، واعتقل لاحقاً وأودع السجن.[١٠] لا يتنكّر الملصق لفعلته، بل يمجّدها. شعار الملصق يشير إلى الحكم الأخلاقي الذي أصدره الشعب بحقّ من اعتبره «جزّاراً»، لا ضحيّة، أي بشير الجميّل. ويستحضر الملصق حادثة عين الرمّانة في الثالث عشر من نيسان/أبريل، بعد تسع سنواتٍ من حدوثها، بوصفها «إحدى أبشع مجازرهم». يجرّم العنوان بشير الجميّل بوصفه المقترف غير المباشر لهذه الجرائم، وهو لذلك يستحق العقاب، ويحيّي الشرتوني لأنه نفّذ حكم الشعب. هكذا، يستبدل الملصق دوري الضحيّة والمجرم بنزع الشرعية عن الحكم الرسمي على الشرتوني، والاستعاضة عنه بموقف يضفي شرعيةً أخلاقيةً على فعلته.

تحتفل القوّات اللبنانيّة بذكرى الثالث عشر من نيسان/أبريل بوصفه انبعاثاً للخلاص الوطني، في حين يتذكّرها المعسكر الآخر، ويدينها، بوصفها فعلاً وحشيّاً. يكفي تباين الألوان وحده ليظهر بوضوح الخصومة بين مجموعتي الملصقات: الأبيض والألوان الزاهية مقابل الأسود. في كل ملصقٍ من ملصقات إحياء الذكرى، هناك عمليّة ربط واستيلاء على معاني الحدث التاريخي ضمن اللحظة السياسيّة الراهنة، في سياق خدمة خطاب الحزب في تلك اللحظة وغاية روايته.

١٠ تمّ تهريب حبيب الشرتوني من السجن في ١٣ تشرين الأول / أكتوبر ١٩٩٠، في الوقت الذي كانت تحاصر فيه القوّات السوريّة الجنرال ميشال عون في قصر بعبدا، قبيل إعلان انتهاء الحرب الأهليّة.

غالباً ما كانت الأطراف المختلفة توظّف مجاز «الفجر» بالترافق مع الظروف العنيفة. فهو يحيل إلى انبعاثٍ سياسيٍّ يتبدّى بالعمل العسكري حسب ما أوضحنا سابقاً. كما أنّه يشير في حالاتٍ أخرى إلى ولادةٍ جديدةٍ، حين تكون جماعةٌ سياسيّةٌ قد عانت من موتٍ قسريٍّ (اغتيال، مجزرة) طاول أعضاءها. يصبح تخليد ذكرى تلك الميتات القسرية فضاءً للترحيب بتبدّلٍ سياسي رئيسي، ما يقتضي قطيعة مع الرواية السابقة (بسبب الموت) وظهور رواية جديدة، ترافق ولادة جديدة، من شأنها أن تحشد محازبين متحمّسين صدمهم ذلك الموت المأسوي.

«أرادوه لنا قبراً... فكان لنا فجراً» عنوان ملصقٍ تحيي فيه حركة المردة ذكرى الثالث عشر من حزيران/يونيو ١٩٧٨. تأسّست الحركة في شمال لبنان، وتزعمتها عائلة فرنجيّة: سليمان فرنجيّة، رئيس الجمهوريّة اللبنانيّة بين عامي ١٩٧٠ و١٩٧٦، وابنه طوني الذي تولّى قيادة القوّات العسكريّة للحركة. يتوافق التاريخ المدوّن على الملصق مع اغتيال قائد الميليشيا طوني فرنجيّة وزوجته وابنتهما الصغيرة، مع عددٍ من رجال «المردة»، أثناء هجومٍ شنّته قوّات الكتائب على مكان إقامة عائلة فرنجيّة في إهدن (الشكل ٣.١٨). يشكّل التخطيط التجريدي المعاصر للملصق كلمة لبنان، وداخلها تبرز بورتريهات الضحايا، فيما ضحايا آل فرنجيّة في المجزرة يحتلّون المكان المركزي. كذلك تستدعي الألوان والأشكال الغرافيكيّة العلم اللبناني. الولادة الجديدة هنا هي التبدّل الرئيسي في تحالفات «المردة» السياسيّة: قطيعتهم مع الجبهة اللبنانيّة التي كانوا جزءاً منها منذ بداية الحرب.

يوجّه اتهامٌ مباشرٌ في ملصقٍ آخر، صادر عن موقعٍ سياسي مختلف، يخلّد ذكرى المجزرة التي ارتكبت بحقّ مئات المدنيين الفلسطينيين، بين السادس عشر والسابع عشر من أيلول / سبتمبر ١٩٨٢، في مخيّمي صبرا وشاتيلا للاجئين الواقعين في ضاحية بيروت الجنوبية (الشكل ٣.٢٠). حدثت الواقعة الوحشيّة بعد يومين من اغتيال بشير الجميّل، على أثر الاجتياح الإسرائيلي لبيروت في اليوم نفسه، بعد حصارٍ طويلٍ للمدينة تواصل منذ شهر حزيران / يونيو. تمّ إجلاء منظّمة التحرير الفلسطينيّة عن المدينة في أواخر آب/أغسطس، بإشراف قوّاتٍ متعدّدة الجنسية، كحصيلة لمفاوضاتٍ سياسيّة في أعقاب غزو إسرائيل للبنان. لم يبق في المخيّمين إلا اللاجئون العزّل، الذين وقعوا فريسة عملٍ ثأري قامت به القوّات اللبنانيّة، بتغطيةٍ من الجنود الإسرائيليين الذين طوّقوا المخيّمين. تبرز نجمة داود وسط الملصق، إشارةً للعلم الإسرائيلي، وهي تحيط بشعار الكتائب. يحتلّ الرمزان مركز شبكة عنكبوت علق بين خيوطها الضحايا العزّل ـ تمثيلٌ رمزي مؤثّر عن آلية العدوّ، شبكة غير مرئية تقتنص فريسةً غافلةً وعاجزةً عن مواجهة هجمة العنكبوت القاتلة. تظهر بوضوح شديد الرابطة التي لمّح اليها الملصق الفلسطيني السابق، بين الكتائب وإسرائيل. هنا، لا يستعاد فعل العنف فحسب، بل مقترف الفعل، حسب تصوّر الجماعة للعدوّ كما حفر في الذاكرة الجمعيّة.

في تشكيلاتٍ أزهى لوناً، تخلّد ملصقاتٌ أخرى ذكرى معارك بارزة كَلّلت بالغار القوّة المقاتلة (الشكلان ٣.٢٣-٣.٢٤). تعرّضت زحلة، وهي مدينةٌ مزدهرةٌ تقع في وادي البقاع وغالبية سكّانها من المسيحيّين، لحصارٍ شديدٍ وقصفٍ مدفعيٍّ ثقيلٍ من جانب الجيش السوري في نيسان/أبريل ١٩٨١. ومع أنها لم تحقق نصراً، إلا أنها مجّدت لاحقاً لصمودها «صمود زحلة» خلال الهجوم الساحق. وقد جرى الترحيب بمقاتلي القوّات اللبنانيّة الذين تولّوا الدفاع عنها ورفضوا الاستسلام، بوصفهم أبطال زحلة.[11] يصوّر أحد الملصقات مشهداً طبيعياً مفعماً بالخصوبة للبقاع، تحميه العذراء مريم مجسّدة على هيئة شبحٍ يحمل بندقيّةً تطلق باقة أزهار. يوحي الشكل باسم زحلة الشعبي، «عروس البقاع»، وكذلك بمزارٍ رمزيٍّ لمريم العذراء يقع في أعلى تلال زحلة. يشير وجود البندقيّة إلى المعركة، لكنّ الطلقات القاتلة تحوّلت إلى أزهار سلامٍ، وحل قدّيسٌ محلّ المقاتل. يتجاهل الملصق ضراوة المعركة، مركّزاً بدل ذلك على تصوير تدخّلٍ إلهي مفترضٍ أنقذ المدينة.

يبرز ملصقٌ لحركة أمل حمامةً على هيئة الرقم ٦، في مناسبة انتفاضة ٦ شباط/فبراير ١٩٨٤، حين سيطرت حركة أمل، مع الأحزاب المتحالفة، عسكرياً على القطاع الغربي من بيروت في العام ١٩٨٤، بعد معارك ضارية مع الجيش اللبناني. مثّل الجيش الذي سيطر عليه في حينها أمين الجميّل، رئيس حزب الكتائب وزعيمه، المعسكر النقيض لحركة أمل والأحزاب المتحالفة التي هيّأت انتفاضةً عسكريّة. يشير عنوان الملصق «رفع الهيمنة ومنع الصهينة» إلى هيمنة حزب الكتائب على الدولة وتحالفه مع إسرائيل. كذلك يشير الرقم ٦ إلى اللواء السادس في الجيش اللبناني، الذي انشق عن الجيش وانضمّ إلى مقاتلي ميليشيا حركة أمل، كون معظم جنود اللواء من الطائفة الشيعيّة، استجابةً لنداء نبيه برّي، زعيم الحركة السياسي، الذي تتوسّط صورته الملصق.[12] تحت صورة الزعيم، يرفع حشدٌ من الناس سلكاً شائكاً مهيباً. ويثبت دلالة الرسم شعار الملصق الذي يربط انتفاضة السادس من شباط/فبراير بمقاومة الاحتلال الإسرائيلي. على هذا النحو، يتجاوز إحياء الذكرى أهمّية معركة الاستيلاء على الأرض في مواجهة العدوّ المحلّي وصولاً إلى لحظة انتصار الجماعة الشيعيّة على العدوّ المحتلّ.

لا يصوّر كلا الملصقين العنف، بل القيمة السياسيّة التي حقّقتها هذه المعارك لكلّ حزب. فقد امّحى من الذاكرة كلّ الخوف والعنف والخسارة المستخلصة من هاتين الحادثتين ورسّخت علامات الأمل والسلام فيها بدلاً من ذلك: ألوان زاهية، حمامة، عروسٌ عذراء أسطوريّة، مشهدٌ مفعمٌ بالخصوبة، بندقيةٌ آليّةٌ تطلق باقة أزهار، صورٌ تشابه الأحلام تنضم إلى هذين الحدثين كذكرياتٍ مشرقة للجماعتين المعنيّتين.

11 Hanf, Theodore, *Coexistence in Wartime Lebanon: Decline of a State and Rise of a Nation* (London: Centre for Lebanese Studies in association with I.B.Tauris, 1993), p. 251.

١٢ المصدر السابق، صفحة ٢٨٩.

تذكّر انتصارات الآخرين وآلامهم على أنّها تخصّنا

لم تقتصر ملصقات إحياء الذكرى على الحوادث المحلّية؛ فقد تناولت أحداثاً ذات أهمّيةٍ إقليمية، عكست التضامن النضالي ونطاق الهُويّة القوميّة الذي تعزو الجماعة انتماءها إليه. استدعى هذا النوع من ملصقات إحياء الذكرى خطاباً مهيمناً، وتداعياتٍ بصَريّة، تقاسمت المدى الإقليمي. «٢٣ يوليو من أجل القضاء على الاستعمار» عنوان ملصقٍ بتوقيع الاتحاد الاشتراكي العربي. يحيي هذا التنظيم الناصري في العام ١٩٧٧ ذكرى الثورة المصرية التي قادها جمال عبد الناصر في العام ١٩٥٢. وهو يخاطب الذاكرة الجمعيّة لجمهورٍ واسعٍ، تعاطف مع مشروع القوميّة العربيّة والإصلاح الذي تعهدت به هذه الثورة (الشكل ٣.٢٥). بورتريه عبد الناصر وسط شمسٍ مشعّة ـ مصدر الحياة الحيوي ـ يحلّق فوق هذا التاريخ المبجّل المعدّ بحرفٍ أخضر كبير الحجم. وعلى نحوٍ مشابه، يخلّد ملصقٌ لحركة الناصريين المستقلّين ـ «المرابطون»، ذكرى الوحدة بين مصر وسوريا التي أعلنت في الثاني والعشرين من شباط/فبراير ١٩٥٨ باسم الجمهوريّة العربيّة المتحدة. يحيّي الملصق المتعاطفين مع الوحدة العربيّة، في حين يجعل خصوم القوميّة العربيّة المحلّيين ينكمشون، في ذكرى الحرب الأهليّة القصيرة الأجل التي اندلعت في العام ١٩٥٨ في لبنان، في أعقاب الوحدة وما ارتبط بها من نزاعات. أمّا منظّمة حزب البعث في لبنان (الجناح السوري)، فتخلّد الذكرى السنويّة لتأسيس حزب البعث العربي الاشتراكي في السابع من نيسان/أبريل ١٩٤٧ وتستحضر شعاره «أمّة عربيّة واحدة ذات رسالة خالدة» (الشكل ٣.٢٦). يمجّد الملصق زعيم الحزب حينذاك، ورئيس سوريا حافظ الأسد: «يا حافظ العرب كم نلقاك منتصراً/وكل منتصرٍ للبعث مرجعه». صدر الملصق أواخر ثمانينات القرن العشرين، حين دخلت القوّات السوريّة مجدّداً إلى بيروت الغربية، استجابةً لدعوة قادةٍ سياسيين محلّيين، لقمع اقتتال الميليشيات وإعادة فرض النظام.

شغل التضامن مع القضيّة الفلسطينيّة حيّزاً كبيراً جدّاً من ملصقات مختلف الأطراف المنضوية في إطار الحركة الوطنيّة اللبنانيّة. ففي ملصقٍ للحزب السوري القومي الاجتماعي (الشكل ٣.٢٧)، يستذكر تاريخ تقسيم فلسطين وإقامة دولة إسرائيل: الخامس عشر من أيار/مايو ١٩٤٨، ومن خلال رسمٍ رمزي يؤكّد بوضوحٍ رفض مشروع السلام الأمريكي-الإسرائيلي. يعرض الملصق حمامةً بيضاء تحت خطّين متقاطعين في مركز التشكيل، عينها على هيئة نجمة إسرائيل، وتتموضع على ذيلها نجوم العلم الأمريكي. كما يؤكّد النص بشكلٍ راسخٍ موقف الحزب من مشاريع السلام والمفاوضات المرتبطة بها: «إنّ لنا في السلم سياسة واحدة: هي أن يسلّم أعداء هذه الأمّة بحقّها». هنا أيضاً، كما في ملصقات الحزب التي ناقشناها سابقاً،

تشير الأمّة في خطاب الحزب إلى الوطن السوري الذي يضم فلسطين من بين دول الهلال الخصيب الأخرى المشار إليها آنفاً. هكذا لا يخلّد الملصق ذكرى الخامس عشر من أيار/مايو ١٩٤٨ تضامناً مع شعب آخر، هو الشعب الفلسطيني، بل كتاريخٍ وشم شعب الأمّة السوريّة متصوّراً كجماعةٍ واحدة.

على نحوٍ آخر، تمّ إبراز «يوم القدس»، المعروف كذلك باسم «يوم الأرض» الذي يخلّد الذكرى السنويّة لأول انتفاضةٍ شعبيةٍ للفلسطينيين في الأراضي المحتلّة بتاريخ الثلاثين من آذار/مارس ١٩٧٦، في الكثير من الملصقات المحلّية والإقليمية، تضامناً مع حق الشعب الفلسطيني في أرضه. أصبحت القدس، وهي الثيمة المركزية في الملصقات الفلسطينيّة، رمزاً لنضال الفلسطينيين التحرّري، ورافقت إحياء ذكرى «يوم الأرض» في ملصقاتٍ كثيرة. في كتاب الملصق الفلسطيني مجموعة الشهيد عز الدين القلق[١٣] ، يفسّر المؤلفون لماذا أصبحت القدس ثيمةً مركزيةً مرادفة للنضال الفلسطيني:

> ...ولأن القدس كانت، منذ القدم، قلب فلسطين، اختلط اسمها بكل شعارات العودة والتحرير المعبّئة للجماهير الفلسطينيّة والعربيّة. لكنّ أهمّية القدس في الإعلام (وفي النضال) الفلسطيني لا تتأتى من هذه الاعتبارات التاريخية والوطنيّة فحسب، فهي مركزٌ روحي وحضاري عظيم لشعوب الشرق والغرب... وهي ـ باحتضانها كافّة مكوّنات الشعب العربي الفلسطيني الدينيّة ـ تمثّل صورة عن فلسطين المستقبل... فلسطين الإخاء والتعايش، حيث تنبذ كل عصبيّة طائفيّة أو عرقيّة أو إقليميّة.[١٤]

إلى جانب الرمزيّة المثاليّة للقدس بوصفها مهداً لتعايشٍ يتجاوز العقائد والإثنيات، تم التأكيد على قبّة الصخرة ـ هذا المكان المرجعي بالنسبة إلى المسلمين عامّةً الواقع في القدس القديمة مع ما يمتاز به من قيمٍ جماليّةٍ ومعماريةٍ استثنائية[١٥] ـ بوصفها إشارةً للقدس اكتسبت مكانة رمزيّةٍ عالية. ونظراً لاستخدامها الواسع كتمثيلٍ للقدس، يسهل تمييزها بسبب تصميمها المعماري المتميّز وزخرفها السخي الألوان، صارت أيقونة قبّة الصخرة مرادفاً مباشراً للمدينة نفسها، كما هو حال الرموز اللسانية ق-د-س التي تشكّل اسم المدينة. يبرز ملصقٌ عليه توقيع الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، رسماً توضيحياً لفدائي بالكوفيّة وملابس الميدان، وأمامه خريطة فلسطين مع صورةٍ مكبّرة للقدس القديمة تركّز على قبّة الصخرة. الملصق الذي صدر في مناسبة «يوم القدس»، يمجّد في عنوانه «صمود الكفاح المسلّح» (الشكل ٣.٢٨).

١٣ الملصق الفلسطيني: مجموعة عز الدين القلق، منشورات الفجر، بيروت ١٩٧٩.

١٤ المصدر السابق، صفحة ٣٨-٣٩.

١٥ انظر: Grabar, Oleg, *The Dome of the Rock* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006).

وهناك ملصقٌ يكرّم «يوم المرأة المسلمة» في العام ١٩٨٤، يمكن أن يؤخذ مثالاً على تبنّي حزب الله في لبنان للإطار الديني السياسي الإيراني ونموذجه الجمالي (انظر الفصل الأول). «يوم المرأة المسلمة» هو إحياء ذكرى سنوية، أطلقته في إيران دعوة الخميني، للاحتفال بمولد فاطمة الزهراء ـ ابنة النبي محمد وكذلك زوجة علي (أول أئمّة الشيعة) ووالدة الشهيدين الحسن والحسين. وبوصفها مثالاً نموذجيّاً لثبات المرأة ودورها الإرشادي في الميثولوجيا الشيعيّة، فهي تقدّم نموذجاً لدور المرأة الملتزمة في أوقات الحرب. ينقسم الملصق إلى جزأين: الصورة الواقعة في الجانب الأيمن من التشكيل، وهي نسخةٌ معدّلة لملصقٍ مصمّمٍ في إيران للغرض نفسه، بينما يمثّل الجزء الأيسر، ويشغل ثلث التشكيل، إضافة عنصرٍ لبناني يتضمّن العنوان الرئيسي، وأيقونة قبّة الصخرة الشهيرة (الشكل ٣.٢٩). قام تشيلكوسكي ودباشي، مؤلّفا كتاب **إعداد ثورة: فن الإقناع في جمهوريّة إيران الإسلاميّة**، بقراءةٍ مفيدةٍ للملصق الإيراني، حيث استوحى، كما يلاحظان، عن صورةً لنساءٍ في مسيرةٍ ثوريّة:

> يتضمّن جميع خصائص صورة الحشد: الكثافة والقوّة والاستواء والاتجاه. تدل على الاتجاه صورة امرأةٍ مقاتلةٍ ترتدي زيّاً أحمر دموياً، تحوم فوق الحشد الزاحف لنساءٍ في عباءاتهن السوداء (الشادور)، ترفع يدها عالياً محرّضةً، كأنّما تحضّهم على المضي قُدماً... تمثّل أصابع الكف الممتدة كذلك الشخصيّات الخمس المقدّسة لدى الشيعة. كما أنّ الرايات المنبسطة المرفرفة بألوانها الرمزيّة فوق النساء تضيف قوّة دفعٍ ديناميةٍ للتقدُّم. دوّن على إحدى الرايات الخضراء: «يا زهراء»، وتأكيداً على الروح الثوريّة، تبرز ماسورة بندقيةٍ من الخلفية، من وراء منكب الصورة المحوّمة. تحمل بورتريه آية الله الخميني (المبني على صورةٍ فوتوغرافية) امرأةٌ يغطّيها شادور، ويظهر الخميني بيده المرفوعة عالياً كذلك. تحمل امرأةٌ أخرى عبارةً للخميني مكتوبةً بالأسود على خلفيةٍ بيضاء: «حضن المرأة منطلق معراج الرجل».[١٦]

أمّا النسخة اللبنانيّة من الرسم، فتتضمّن اقتباساً آخر، في أسفل يمين الملصق، هذه المرّة عن الإمام موسى الصدر، مؤسّس حركة أمل في العام ١٩٧٥ (انظر الفصل الثاني): «التعاون مع إسرائيل حرام». تحمل النساء الزاحفات يافطةً نقشت عليها عبارة: «يا قدس إننا قادمون»، ويتّجهن مباشرةً نحو جانب الملصق الأيسر حيث وضع رمز القدس.

تشكّل القدس، بوصفها رمزاً إسلامياً، ثيمةً تتكرّر بإصرار في ملصقات حزب الله، وغالباً ما تصوّر على هيئة قبّة الصخرة، مشيرةً إلى الجهاد لتحرير القدس. استقى فنّانو حزب الله أيقونة قبّة الصخرة من النموذج الإيراني للصورة ـ ملصقات، طوابع، جداريّات ـ الذي يتعامل

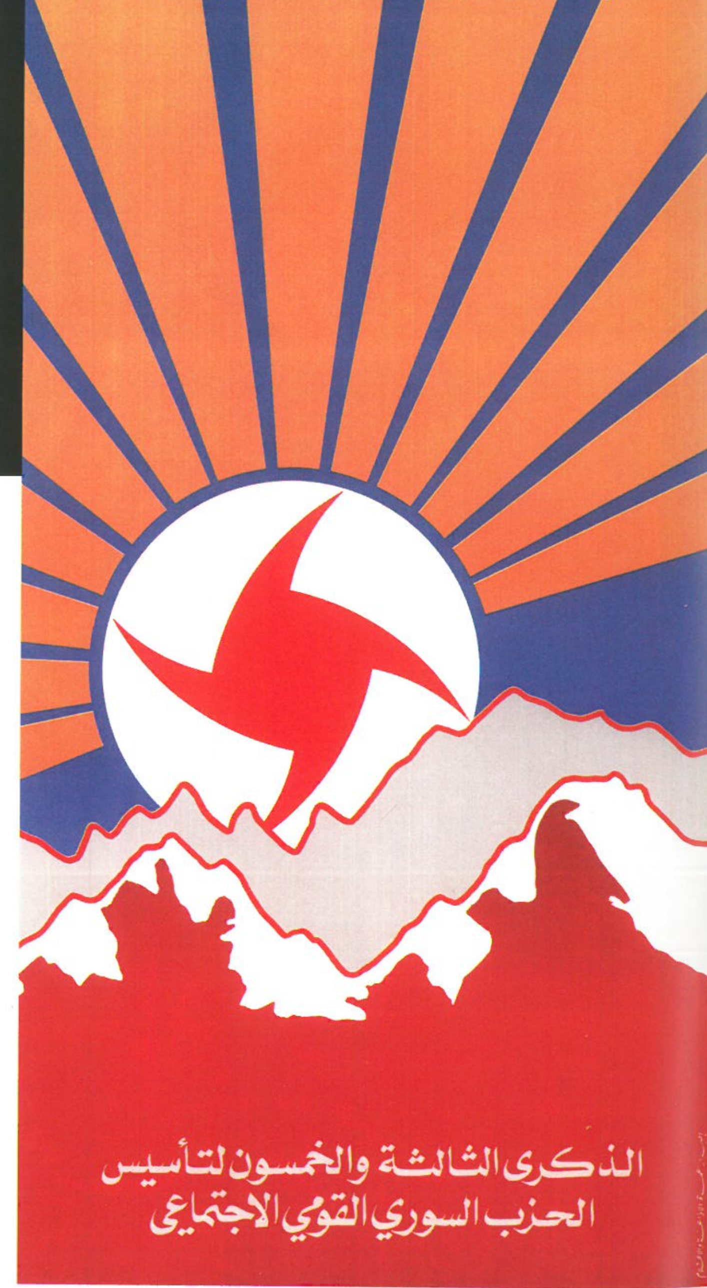
١٦ Chelkowski, Peter and Hamid Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran* (London: Booth-Clibborn Editions, 1999), p. 217.

مع فلسطين بوصفها قضيّةً إسلاميّة. فالأيقونة المرسومة بالألوان في ملصق «يوم المرأة المسلمة» مستعارةٌ أساساً من ملصقاتٍ إيرانية التقطت الرسم بدورها من ملصقٍ فلسطيني للفنّان حلمي التوني صدر في بيروت في سبعينات القرن الماضي (انظر الفصل الأول).

يعلّق حزب الله أهمّيةً بالغةً على إحياء ذكرى «يوم القدس» الذي دعا الخميني المسلمين كافةً إلى المشاركة فيه. يجري إحياء الذكرى سنوياً في يوم الجمعة الأخير من شهر رمضان على هيئة تظاهرةٍ عامّة، تعرض فيها على نحوٍ رمزي التحضيرات لتحرير القدس. ويقترن «يوم القدس» بشهر رمضان المبارك، بخلاف «يوم الأرض»، مع نداء الجهاد، المندرج في إطار تأدية واجبٍ ديني (انظر الفصل الرابع). يتضمّن أحد أوائل ملصقات حزب الله، وقد أنتج إحياءً لذكرى «يوم القدس»، عبارةً مقتبسةً عن الخميني، يدعو فيها كل مسلمٍ إلى تجهيز نفسه لمواجهة إسرائيل وأنه «لا بد أن تعود القدس إلى المسلمين» (الشكل ٣.٣٠). يُظهر الرسم في الملصق مجموعةً من أربعة شخوص، مجاهدين يحملان راية الإسلام ورجل دينٍ شيعيّاً يحمل القرآن وامرأةً ترتدي الشادور الأسود، جميعهم يتّجهون نحو القدس. يحيل عنوان الملصق إلى وجهتهم «يا قدس إننا قادمون» ـ عبارة تجهر بها الجماهير المحتشدة في «يوم القدس»، وتؤكّدها صورةٌ مكبّرةٌ لقبّة الصخرة، تقع في منظور المجموعة. يصوّر الرمز المقدّس هنا محاطاً بجدرانٍ على هيئة نجمة داود، وهي صورةٌ أخرى تندرج في التداعيات البصَريّة لكلٍّ من الإيرانيين والفلسطينيين، تؤكّد قبض إسرائيل الغاشم للقدس.

الاختلاف بين ملصق الحركة الوطنيّة اللبنانيّة وملصق حزب الله في إحياء ذكرى «يوم القدس» ليس مسألة رمزيّة التواريخ فحسب (يوم الجمعة الأخير من رمضان مقابل الثلاثين من آذار / مارس)، ولا إدراجاً دينياً مقابل إدراجٍ علماني في نضالٍ تحرّري (مجاهد مقابل فدائي) فقط. بل إنه يكمن أيضاً في تمثيل موقع القدس المتخيّل. فالأول يضع القدس في قلب خريطة الوطن الفلسطيني ضمن حدوده الجيوسياسيّة المعيّنة. أمّا الثاني، فيعتبر القدس مكاناً مقدّساً ينتمي إلى الأمّة الإسلاميّة بصورةٍ عامّة، بوصفه جزءاً من مشهدٍ متواصلٍ متخيّل، حيث الحدود عقباتٌ فرضتها كياناتٌ غريبةٌ على نحوٍ مصطنع، وبالإمكان التغلّب عليها. أمّا الجدران التي تصوّر السجن على هيئة نجمة داود تطوّق الصخرة، والسلك الشائك الذي يشير إلى حدود لبنان الجنوبية، فتدعمهما، بحسب ما يقترح الرسم، الأمم الثلاث التي تمثلها أعلامها: الولايات المتحدة وفرنسا وإسرائيل. إحياء ذكرى «يوم القدس» في ملصق حزب الله ليس تضامناً مع الشعب الفلسطيني المقتلع من أرضه فحسب، كما هي الحال مع الحركة الوطنيّة اللبنانيّة. إنه قبل أي شيء جمعٌ لكفاح الأمّة الإسلاميّة المحرومة من موقعها المقدّس، وتذكيرٌ بالألم على أنه «ألمنا نحن».





٣.١ الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٥
روجيه صوايا، ٦٨ × ٣١ سم

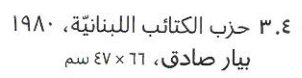


٣.٢ الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٧٧
دياب، ٧٠ × ٥٠ سم

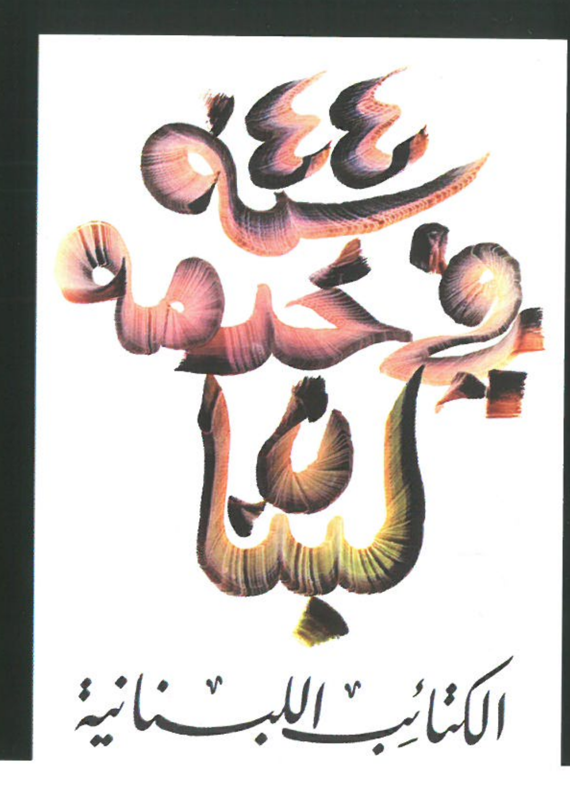


٣.٣ الحزب السوري القومي الاجتماعي، في السبعينات
مجهول، ٥٨ × ٤٢ سم

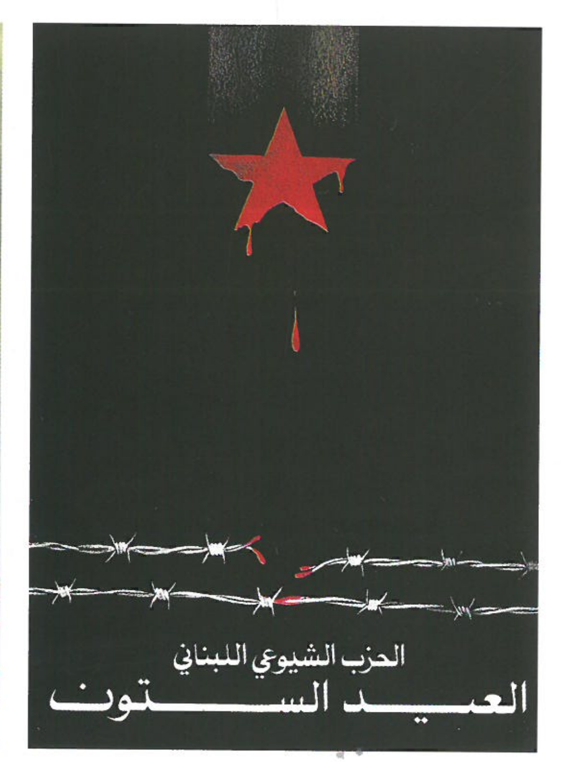




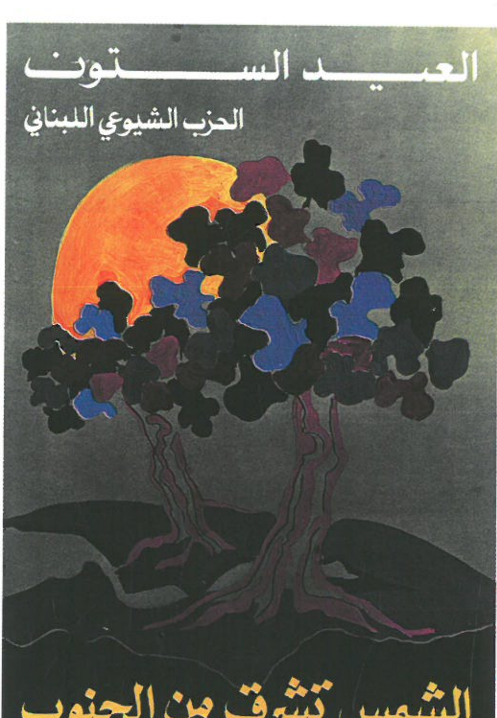
٣.٤ حزب الكتائب اللبنانيّة، ١٩٨٠
بيار صادق، ٦٦ × ٤٧ سم



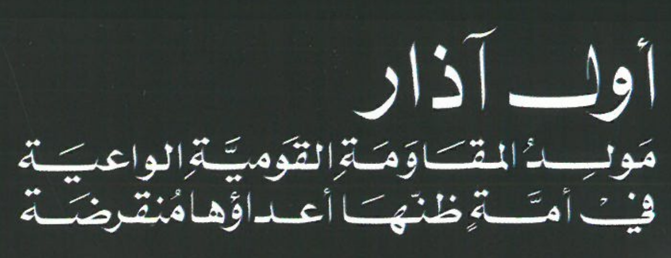
٣.٥ حزب الكتائب اللبنانيّة، ١٩٨٠
وجيه نحله، ٦٨ × ٥٠ سم

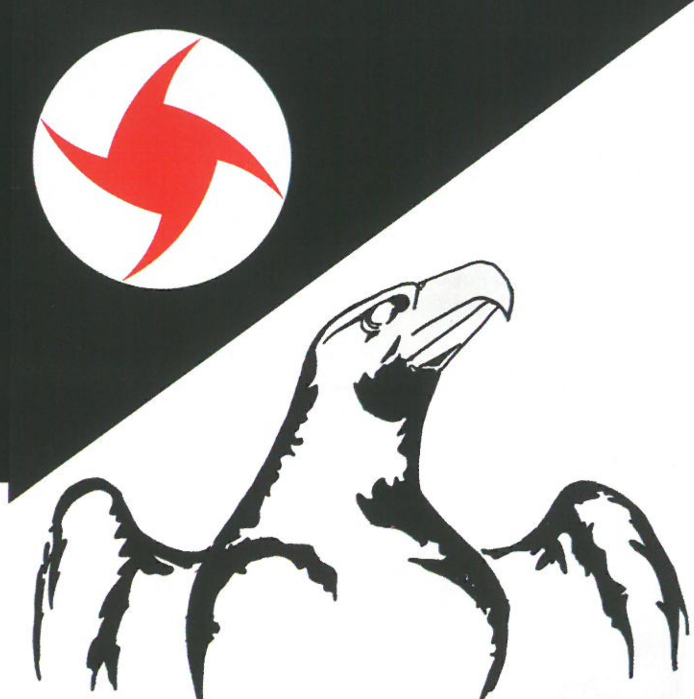


٣.٦ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٤
مجهول، ٦٨ × ٤٨ سم

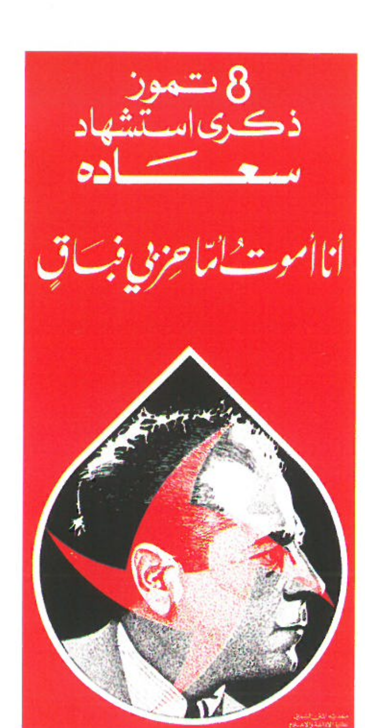


٣.٧ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٤
مجهول، ٦٨ × ٤٨ سم





٣.٨ الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٧٧
تمّوز قنيزح وكميل بركة، ٦٦ × ٤٦ سم



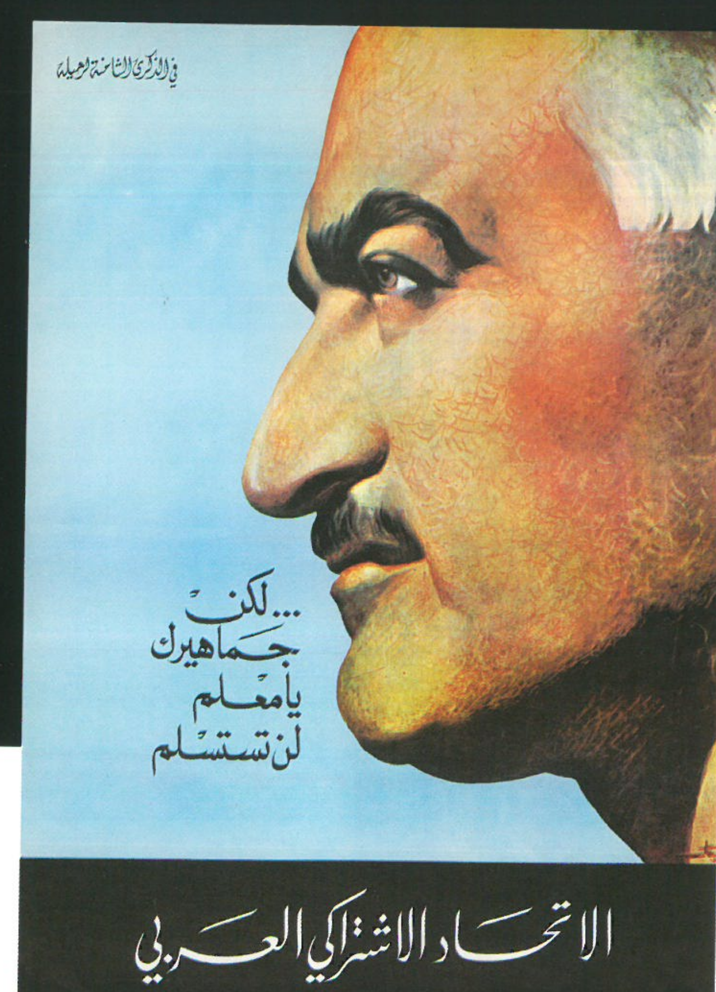
٣.٩ الحزب السوري القومي الاجتماعي
في الثمانينات
روجيه صوايا، ٦٣ × ٣٠ سم



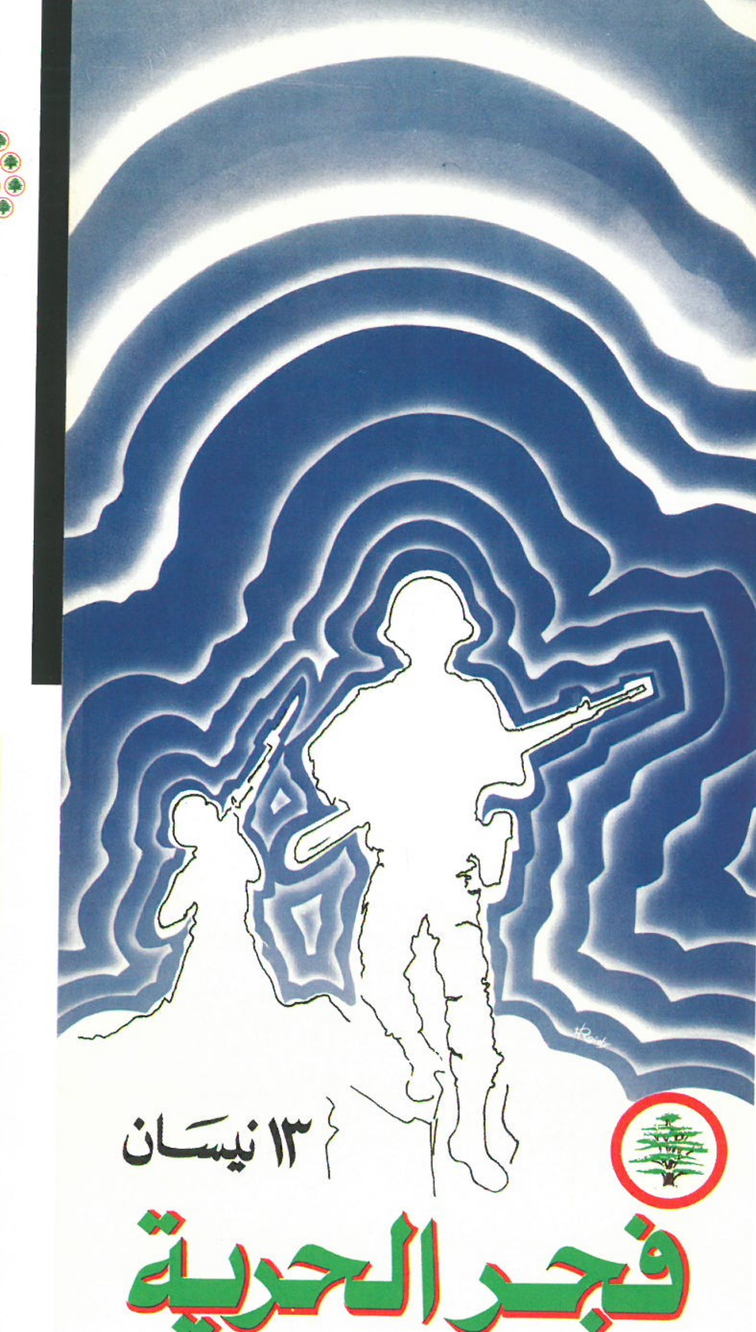
٣.١٠ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٧٩
حلمي التوني، ٦١ × ٤٥ سم



٣.١١ حركة الناصريين المستقلّين «المرابطون»، ١٩٧٧
مجهول، ٦٩ × ٤٨ سم



٣.١٢ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٧٨
مجهول، ٦٩ × ٤٩ سم





٣.١٣ القوّات اللبنانيّة، ح. ١٩٨٣
رعيدي، ٤٨ × ٢٣ سم





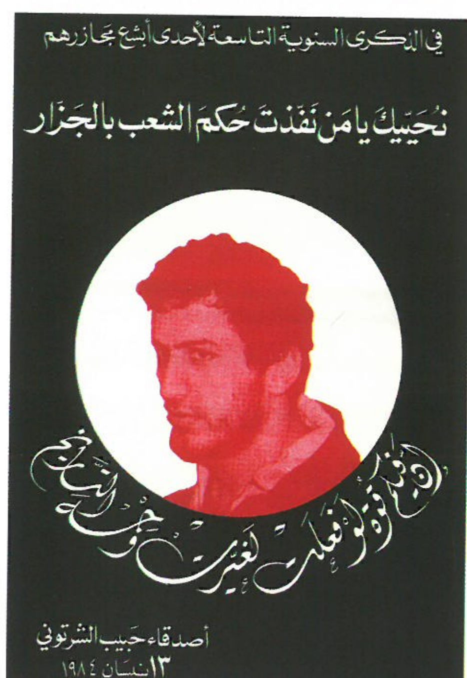


٣.١٤ القوّات اللبنانيّة، ح. ١٩٨٣
مجهول، ٤٤ × ٢٩ سم

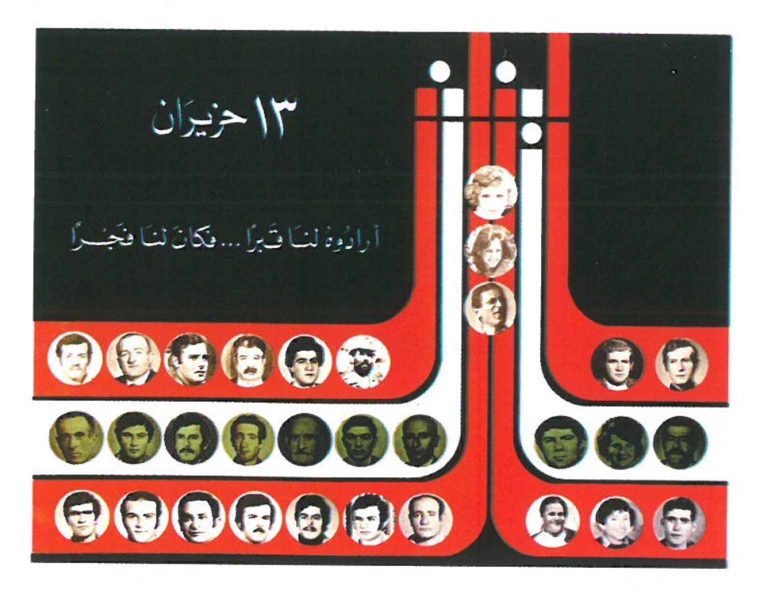
٣.١٥ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٣
بيار صادق، ٧٠ × ٥٠ سم



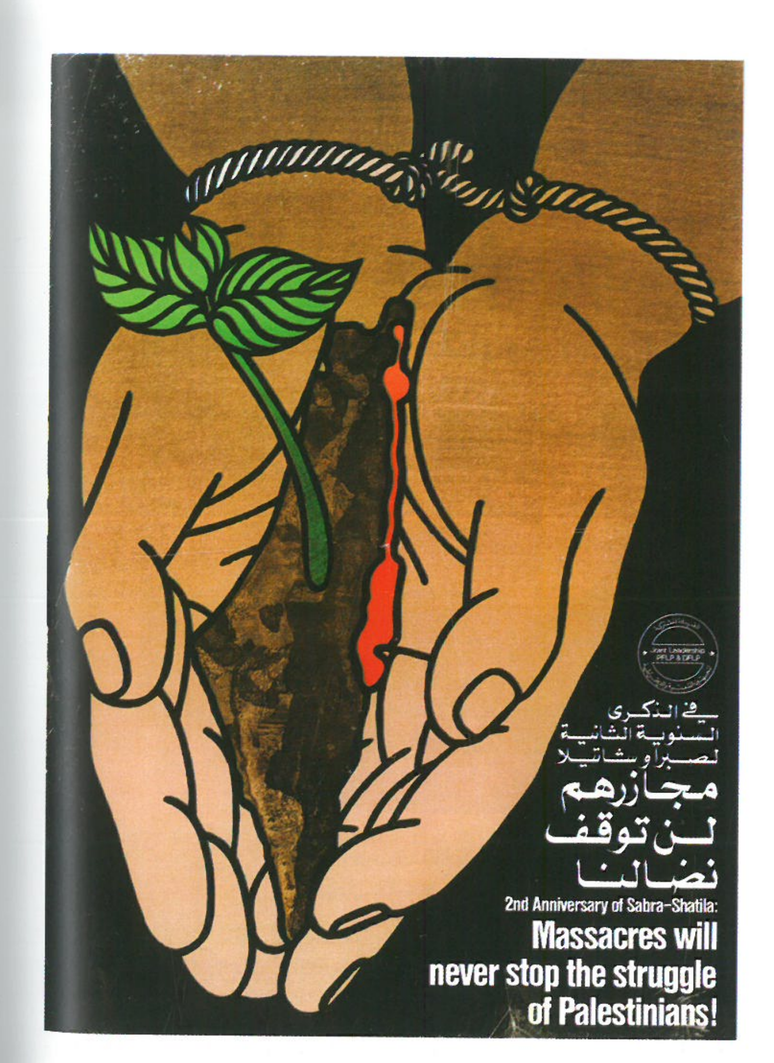
٣.١٦ جبهة التحرير العربيّة، ح. ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦
مجهول، ٤٨ × ٦٩ سم



٣.١٧ أصدقاء حبيب الشرتوني، ١٩٨٤
مجهول، ٤٧ × ٣٢ سم



٣.١٨ المردة، ١٩٧٩
مجهول، ٤٠ × ٣٠ سم



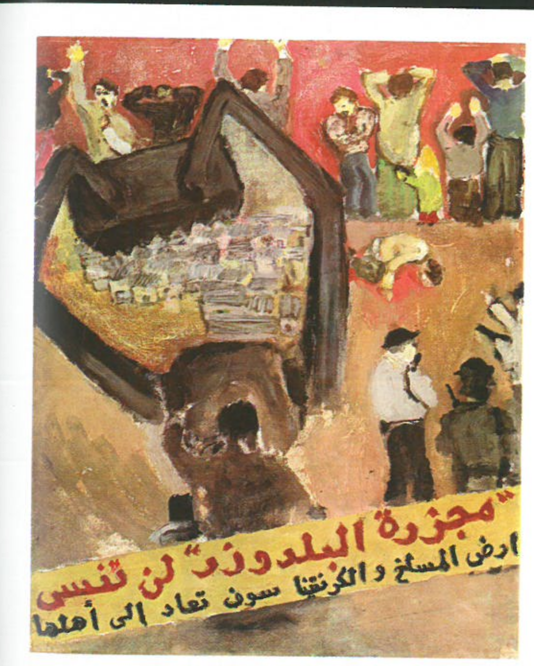
٣.١٩ القيادة المشتركة للجبهتين الشعبيّة والديمقراطيّة لتحرير فلسطين، ١٩٨٤
مجهول، ٦٨ × ٤٨ سم



٣.٢٠ التحالف الوطني الفلسطيني، ١٩٨٤
إحسان فرحات، ٧٠ × ٥٠ سم



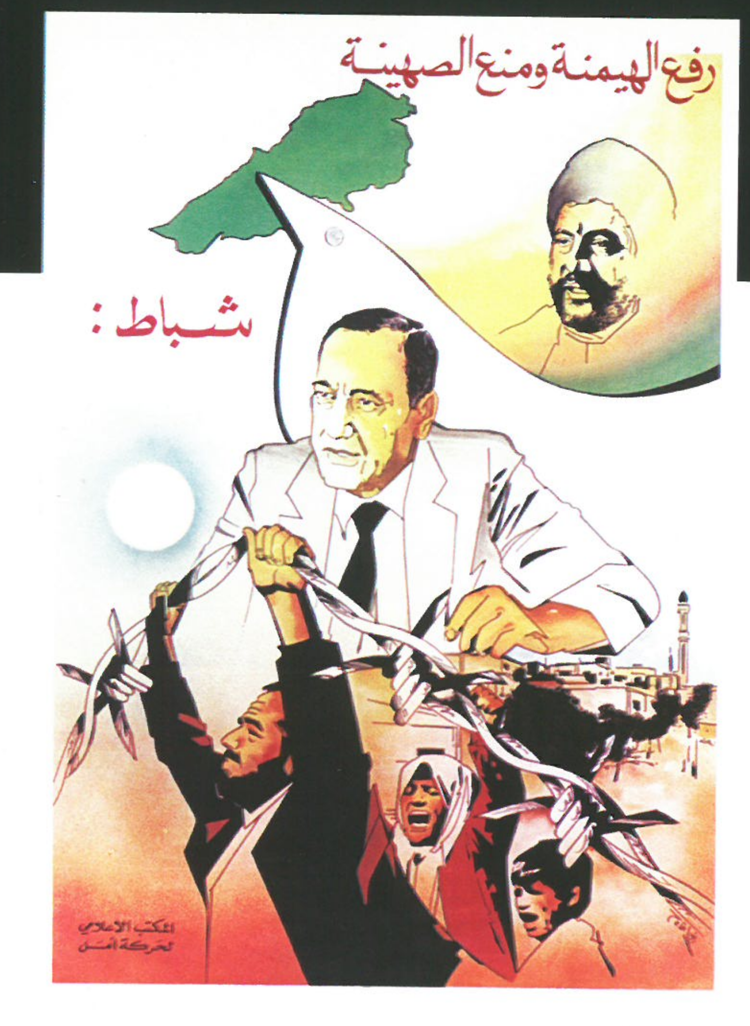
٣.٢١ منظّمة التحرير الفلسطينيّة، ١٩٧٦
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم



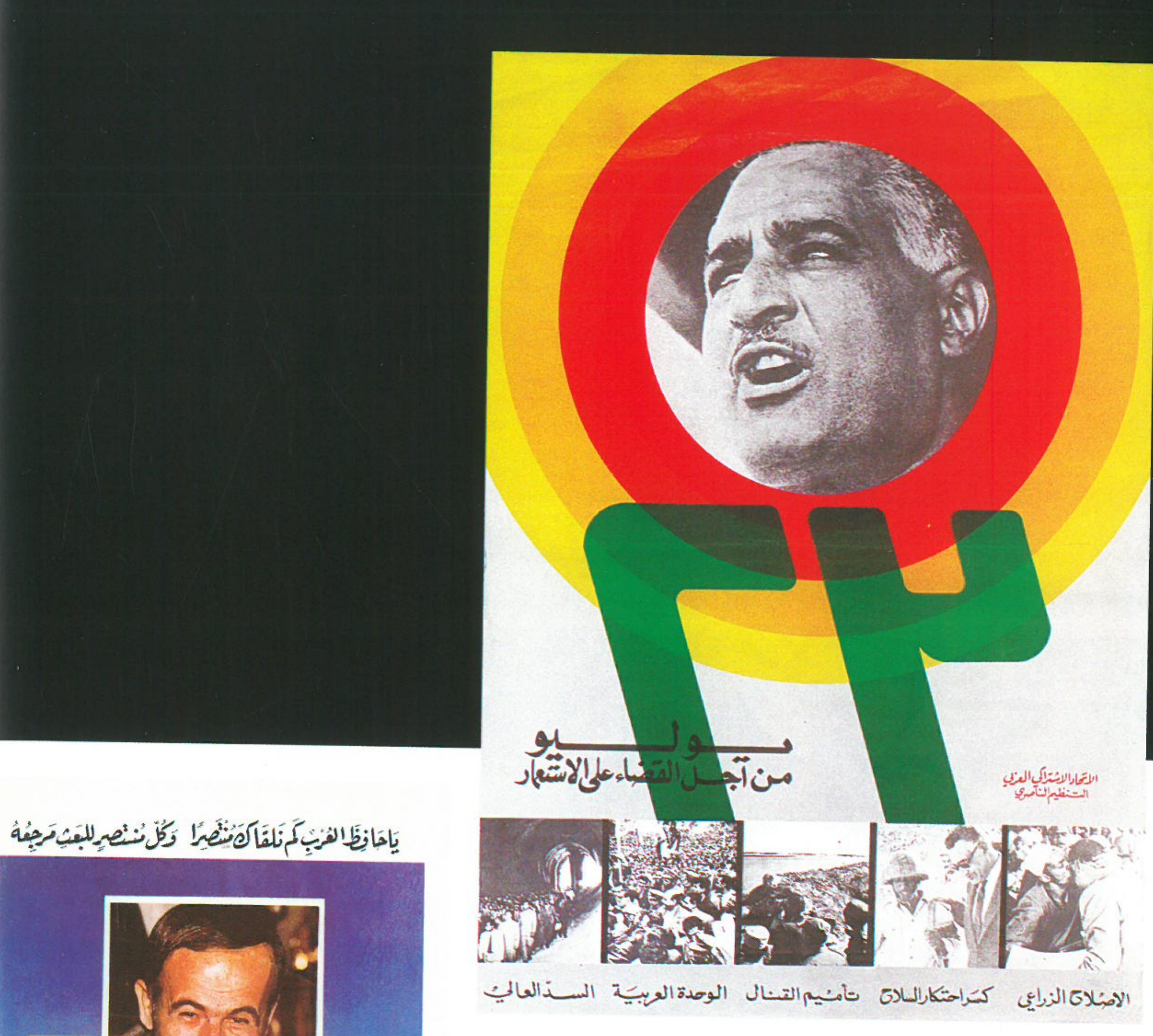
٣.٢٢ الاتحاد الاشتراكي العربي، ح. ١٩٧٦
كميل حوّا، ٦٠ × ٤٣ سم



٣.٢٣ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٣
بيار صادق، ٦٦ × ٤٥ سم



٣.٢٤ حركة أمل، ١٩٨٤
نبيل قدوح، ٧٠ × ٥٠ سم



٣.٢٥ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٧٧
مجهول، ٧٩ × ٥٥ سم



٣.٢٦ منظّمة حزب البعث العربي الاشتراكي في لبنان، ١٩٨٧
مجهول، ٦٠ × ٤٦ سم



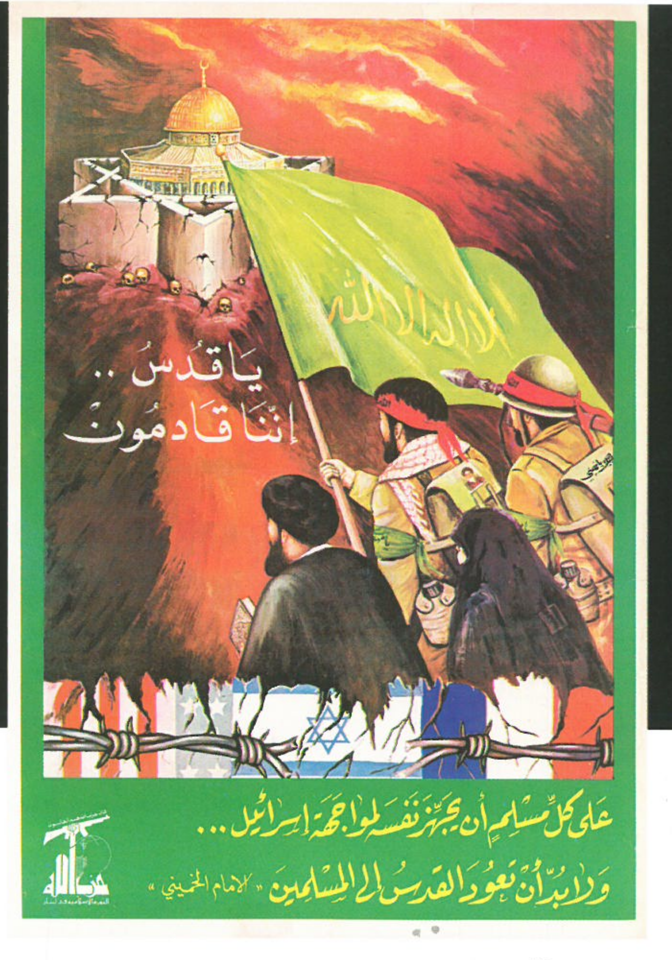
٣.٢٧ الحزب السوري القومي الاجتماعي، ح. ١٩٧٧
تمّوز قنيزح وكميل بركة، ٥٠ × ٣٤ سم




٣.٢٨ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٨
مجهول، ٦٠ × ٤٠ سم



٣.٢٩ حزب الله ـ الهيئات النسائية
الإسلاميّة، ١٩٨٤
مجهول



٣.٣٠ حزب الله، ج. ١٩٨٤
مجهول، ٧٤ × ٥١ سم

الفصل الرابع

شهادة

> حروب هذا القرن العظمى استثنائيةٌ ليس في المدى غير المسبوق الذي أجازت فيه للناس القتل، بل في الأعداد الهائلة التي حُملت على التضحية بحياتها.[1]

كان للشهيد، وهو تعبيرٌ موغلٌ في القدم عمّن يُقتل في سبيل معتقداته، حصّته من التقديس في تاريخ الصراعات؛ إذ يُعتقد أنّ الأنبل من بين جميع الأبطال هو الشخص الذي يلقى حتفه وهو يقاتل دفاعاً عن هذه المعتقدات، سواءٌ أكانت دينيةً أم وطنيّةً أم إيديولوجيّة. ومفردات الشهادة مفعمةٌ بثيماتٍ عاطفية، الشجاعة والتضحية بالذّات والنبل والفداء والتفاني. وفي حين أنّ عظماء الشهداء غالباً ما يكونون قادةً تاريخيّين، فإنّ الملصقات التي سنعالجها في هذا الفصل تمجّد إلى حدّ ما، المناضلين الذين سقطوا في مجرى الحرب. خلافاً لنموذج الزعيم الشهيد المعالج سابقاً الذي يمكن متابعة مسيرته في حين أن دوره الأسطوري يبقى صعب المنال، فالنموذج البطولي للمقاتل الشهيد هو واقع في متناول أعضاء الجماعة.

الشهادة ثيمةٌ أخرى واسعة الانتشار، حاضرةٌ بقوّةٍ في عددٍ كبيرٍ من الملصقات. شهدت الحرب الأهليّة اللبنانيّة، في شتّى مراحلها، بروز العديد من الأطراف والجبهات المتحاربة. حيث تألّفت كل جبهةٍ من أحزابٍ متنوّعة وحركاتٍ عسكريّة بارزة قاتلت في خندقٍ واحد. كما تبارت الأحزاب السياسيّة في إعلان مشاركتها الحماسية في القتال، عبر عدد الشهداء الذين «قدّمتهم» في سبيل القضيّة المشتركة للجبهة. يصبح عدد الأبطال الذين سقطوا مؤشّراً على

1 Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991), p. 144.



مساهمة الحزب في عمل الجبهة وبرهاناً على التزامه وتضحيته في الدفاع عن قضيّةٍ مصيريّة. تنسب للشهداء إذاً، أهمّيةٌ بالغة ضمن الأحزاب والأطراف المتنازعة. هكذا، يكرّم الحزب شهداءه تأكيداً على نبل القضيّة بقدر ما يعلي من شأنه عدد الشهداء الذين سقطوا باسمه. وتقوم ملصقات الشهادة، ضمن وظيفتها الأساسية، مقام النعوات الشعبيّة. فمن الشائع في لبنان تعليق النعوات في الأماكن العامّة، خصوصاً في محيط محل إقامة الفقيد وعمله لإبلاغ الجيران والمعارف بالوفاة، وإجراءات الدفن، وتقبّل العزاء. واستمراراً لهذه العادة، قام الحزب السياسي بدور «عائلة» الفقيد، عبر إصداره لملصقات الشهادة، لإبلاغ جماعته بفقدان أحد أعضائها وتكريمه بوصفه شهيداً. تعلّق الملصقات في جوار عائلة الفقيد/الفقيدة وفي محيط مواقع الحزب الذي ينتمي/تنتمي إليه.

من الصعوبة بمكانٍ على شابٍ متعاطفٍ مع القضيّة نفسها، أن يمرّ بهذه الملصقات مرور الكرام، فلا تترك أثراً في نفسه، وربما، ولو للحظةٍ غابرة، يخال نفسه/نفسها في صورةٍ بجانب اسمه/اسمها مكلّلاً بمجد الشهادة. في الحقيقة، ذهب مصمّم ملصقات أحد الأحزاب إلى حدّ تصميم ملصق شهيدٍ لنفسه. كما طلبت عائلة الشهيد المباشرة، في كثيرٍ من المناسبات، من مكتب إعلام الحزب صنع ملصقاتٍ لتكريم محبوبهم بوصفه بطلاً، بل مضوا أبعد من ذلك أحياناً باختيار تصميم الملصق، ليكون «مشابهاً لملصقٍ صمّم لشهيد هذه العائلة أو تلك». وبالتالي، فهذه الملصقات تكتسب، وحتى في إطار وظيفتها الإبلاغية الأساسية، هدفاً مختلفاً هو تجنيد مقاتلين محتملين، يشجّعهم المثال «النبيل» لصديقهم وجارهم وقريبهم ورفيقهم.

وعلى الرغم من التنوّع الهائل للبلاغة البصَريّة، فهنالك شيفرات شائعة تميّز صنف الملصقات المتخصّص هذا: بورتريه الشهيد مقترناً بالاسم والتاريخ، وأحياناً الموقع أو المعركة التي خاضها المقاتل وسقط فيها. يتراوح تصميم ملصقات الشهيد بين شكل النعوة العادية وتمثيلاتٍ للشهادة بالغة التعقيد، تتّحد بها بلاغةٌ نصّيةٌ وغنىً بصَري يخصّان الحزب. يتنوّع التمثيل البصَري استناداً إلى موقع الفقيد/الفقيدة في تراتبية الحزب، والكيفية التي قضى نحبه/نحبها فيها، وأهمّية المعركة التي خاضها/خاضتها. تتنوّع الملصقات كذلك بناءً على مفهوم الحزب المتعلق بالشهادة، سواءً أكان علمانيّاً أم دينيّاً.

حتى بعد انقضاء الزمن، يصعب تجنُّب الطابع الحاد لهذه الملصقات، آخذين بعين الاعتبار بُعد الزمن والإطار الفكري اللذين قد يفصلان المشاهد عن مثل هذه الملصقات. تشهد ملصقات الشهيد على الموتى الذين خلّفتهم لنا الحرب بوحشيّة. وباستعارة كلمات بنديكت أندرسون، فهذه الملصقات تواجهنا بـ«الأعداد الهائلة [للناس] التي حُملت على التضحية بحياتها». كل ملصقٍ يؤكّد على نحوٍ متكرّرٍ موت شخص: ترى وجهه، تقرأ اسمه وتاريخ ولادته وتاريخ انقضاء أجله. تُذهل ملصقات الشهيد في بداهتها. في حين تبدو ملصقات ثيماتٍ أخرى

مؤثّرة من خلال الخطاب المثالي، ونبل قضاياها، ومساعيها البطوليّة، وزعمائها الأسطوريّين، فإنّ ملصقات الشهيد تفيد بأن تلك الشعارات جسّدت «واقعاً» حيّاً لهؤلاء الذين سقطوا في سبيل قضيّتهم.

شكل النعوة

ملصق الشهيد الأكثر شيوعاً، وقد أصبح نمطاً تقليدياً لدى الأحزاب ومختلف الفئات، هو تقليدٌ لمكوّنات النعوة. بدايةً، يبرز الملصق صورةً فوتوغرافيةً للفقيد، والأكثر شيوعاً صورة شمسيّة من بطاقة الهُويّة، المتوافرة بيسرٍ لدى الحزب أو عائلة الشهيد. حقيقة الأمر أنّ تلك الصور الفوتوغرافية تقدّم الفقيد في عمرٍ أصغر، في حين تتوافر «للأكثر حظّاً» صورٌ أحدث، أحياناً بوضعيّةٍ قتاليّةٍ لمحاربٍ مسلّحٍ لا يهاب المنايا. في حالاتٍ كثيرة، تستخدم الصورة نفسها في صفحة النعوات من الصحيفة المحلّية. وتقترن الصورة باسم المقاتل ونبذةٍ عن حياته: مكان الولادة وتاريخها، تاريخ الانضمام إلى الحزب، تاريخ المشاركة في جبهةٍ معيّنة، المعركة التي قضى/قضت فيها نحبه/نحبها وتاريخها ـ «استشهد في معارك المتن الشمالي في ١٩٨٠/٥/١١ دفاعاً عن وحدة لبنان وانتمائه القومي». يضاف الاسم مبجّلاً على نحوٍ نمطي، ويتنوّع هذا التبجيل بدءاً من عبارة «البطل الشهيد» النموذجية وصولاً إلى عباراتٍ أكثر شاعريةً وإحكاماً من قبيل: «يفتخر بك الحزب بطلاً، وتعتزّ بك الأرض شهيداً». هناك طريقة أخرى للإبلاغ يتّخذها إعلان الحزب عن شهدائه ـ «حركة أمل... تقدّم إلى جمهورها المؤمن، الشهيد...»، وغالباً ما يترافق معها شعار الحزب. في حالاتٍ أخرى، يعلن الحزب والجبهة عن شهدائهما بتأكيدٍ على مشاركة الحزب الفعّالة في جبهة قتالٍ معيّنة ـ «شهيد جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة، شهيد الحزب الشيوعي اللبناني». تنسّق كل هذه المعلومات وفق تصميم قالبٍ أساسي يعاد إنتاجه لمختلف الشهداء؛ منتجٌ لوسائل الإنتاج الجماهيرية المعاصرة. يقلّل هذا النظام هدر الوقت ويخلق هُويّةً بصَريّةً قياسية، هكذا ومع تواتر الاستخدام يصبح الملصق علامةً مميّزةً للحزب المعني.

شهادة بصيغة الجمع

إضافةً إلى الشكل المخصّص لفردٍ واحدٍ في ملصقات الشهيد، أعلنت الأحزاب عن شهدائها بصورةٍ جماعيةٍ عبر ملصقٍ واحد. تضمّ مثل هذه الملصقات عدداً من الشهداء الذين سقطوا في إطار زمني محدّد على جبهة قتالٍ معيّنة، أو في معركةٍ كبيرة أو عمليّةٍ فدائيةٍ جماعية مهمّة. تمجّد هذه الملصقات الحزب، بقدر ما تمجّد الشهداء مجتمعين. هكذا، تملأ صور الشهداء

وأسماؤهم الملصقات: حيث يطبع تجمّعهم رسالة الملصق البصَريّة (الأشكال ٤.١٩-٤.٢٢). «كوكبة من شهداء المقاومة الإسلاميّة» عنوان واحدٍ من هذه الملصقات. وآخر للحزب الشيوعي اللبناني «من الميناء [مرفأ مدينة طرابلس الشمالية] إلى الوطن، ١٩٢٤-١٩٨٦». وآخر أيضاً للحزب السوري القومي الاجتماعي في العام ١٩٨٦ احتفاءً بالذكرى الرابعة والخمسين لتأسيسه، وتذكيراً «بالشهداء الأبطال الذين سقطوا في معركة العز القومي في المتن الشمالي». غالباً ما يتجسّد «التزام» الحزب و«تضحيته الذاتية» في سبيل القضيّة في مثل هذه الملصقات، بضخامة عدد الشهداء الذين سقطوا باسمه.

عوضاً عن جمهرة صور الشهداء وحدها، أضافت ملصقاتٌ أخرى سويّةً مختلفة للدلالة عبر التوظيف البصَري لشكل رمزيّ تجمع الشهداء وتدرجه ضمن خطاب الحزب المعني. هنالك مثالان مهمّان على هذا النموذج: ملصق للحزب الشيوعي اللبناني وآخر للكتائب أنتجا في العام ١٩٧٦، في الطور الأول من الحرب الأهليّة اللبنانيّة.

«شهداء الحزب الشيوعي اللبناني، آذار ١٩٧٥ - آذار ١٩٧٦، استشهدوا في المعركة ضد المخطّط الانعزالي الفاشي دفاعاً عن لبنان ووحدته وعروبته وعن المقاومة الفلسطينيّة» (الشكل ٤.٢٣). يضع ملصق الحزب الشيوعي اللبناني الضخم ذاك لائحةً بأسماء الشهداء والأماكن التي سقطوا فيها، ضمن نجومٍ شيوعية حمراء؛ تنتشر فوق خريطة لبنان التي تضم بدورها في حناياها الشهداء الشيوعيين. تتوافق قضيّة الملصق، مع الخطوط السياسيّة العريضة للحركة الوطنيّة اللبنانيّة، الجبهة التي كان الحزب الشيوعي اللبناني طرفاً فاعلاً فيها. ففي هذا الملصق، يعلن الحزب الشيوعي اللبناني عن مشاركته الفاعلة في تلك الجبهة في حرب العامين ١٩٧٥-١٩٧٦. الرسالة البصَريّة للملصق تشير كذلك إلى أنّ مناصري الحزب لا يقتصرون على بقعةٍ جغرافيةٍ محدّدة، بل أنهم قاتلوا فعليّاً على كل الجبهات على امتداد لبنان، و«دافعوا عن وحدة ترابه».

من جانبٍ آخر، يقدّم ملصق الكتائب واجب الإجلال لشهداء الحزب الذين «ماتوا ليحيا لبنان» (الشكل ٤.٢٤). بهذا الفعل، يضفي الملصق شاعريةً على وطنيّة الكتائب، وعلى تضحياتها البشرية في سبيل القضيّة، على حدٍّ سواء. ويعيد تأكيد تعهّدها بالدفاع عن لبنان (انظر الفصل الثالث) الذي تهدّده، وفق رؤية الكتائب، الشيوعية والعروبة والقوّات «الأجنبية» المسلّحة، ولاسيّما المقاومة الفلسطينيّة آنذاك. إنها الرؤية نفسها التي يشير إليها ملصق الحزب الشيوعي اللبناني الذي تناولناه أعلاه، بوصفها «الانعزالية الفاشية». تأخذ أسماء الشهداء وتواريخ موتهم هيئة شعار حزب الكتائب: تجريدٌ غرافيكي لشجرة الأرز، الرمز المركزي للعلم اللبناني. تتخذ الأشجار الثماني شكلاً جماعيّاً، لتكوّن شجرةً كتائبيةً أخرى تظهر على

خلفيةٍ حمراء، مذكّرةً بالدم والتضحية. للمجازات الغرافيكيّة (نجمة حمراء، شجرة أرز، خريطة لبنان) في مثل هذه الملصقات وظيفةٌ مضاعفة: فهي تمتلك معنىً رمزيّاً أوّلاً، وتعمل ثانياً كحاملٍ لأسماء الشهداء فرادى ومجتمعين، ما يوحّد الشهداء مجتمعين برموز الحزب.

يبرز نمطٌ آخر من ملصقات الشهادة بصيغة الجمع صورةً مركزيةً تمنح الملصق رسالته، ترافقها صورٌ فوتوغرافيةٌ للشهداء ويعزّزها عنوانٌ شاعري. يلحق العرض البصَري، الغني بالوجدانيّة، شهداء الحزب بقضيّةٍ أكبر تشي بها الصورة والعنوان. في مشهدٍ سرياليٍّ يشبه الصحراء، غرست بنادق في الأرض مثل شواهد القبور، علامةً على دفن المقاتلين الموتى (الشكل ٤.٢٥). يفترض الرسم أنّ الشهداء في الصور الفوتوغرافية قد سقطوا، لكنّ روح الكفاح المسلّح تتواصل فوق التراب الذي دفنوا في جوفه. الشهداء مشدودون بإحكامٍ إلى أرض، «الأرض لنا»، قدّموا حيواتهم فداءً لها ـ «شهداء التصدّي للاحتلال دفاعاً عن أرض الوطن». تمسك يدٌ بإحكامٍ بندقيةً، إشارةً إلى الحياة في مشهدٍ قاحل؛ فما يظهر وكأنّه شواهد قبورٍ يوحي أيضاً بأنه حياةٌ «صامدة» تولد من الأرض، من بذور الشهادة. في صورةٍ وجدانية ومفعمةٍ بالأمل على حدٍّ سواء، يمجّد ملصقٌ آخر «عمليّةً نوعيّة» في العام ١٩٨٧ في جبل تومات نيحا جنوبي لبنان الخاضع للاحتلال الإسرائيلي، بقدر ما يؤدّي واجب الإجلال للشهداء الذين سقطوا في تلك العمليّة (الشكل ٤.٢٦). توحي الصورة بأن شهادتهم أعادت الحياة للأرض المحتلّة؛ تشرق شمسٌ من وراء مشهد جبلٍ أسود وتشعّ فوق أزهارٍ متفتّحة.

مديح الشهداء الأبطال

طرأ تغيّرٌ آخر على ملصق الشهيد على هيئة ملصقٍ مخصّصٍ لعضوٍ ذائع الصيت في الحزب. فعلاوةً على ملصقات الشهداء من كبار الزعماء (انظر الفصل الثاني)، تقدّم ملصقاتٌ أخرى واجب الإجلال لأعضاء من مراتب عليا بوصفهم شهداء بارزين؛ وتحيي ذكرى مقاتلين أبطال أدّت شهادتهم دوراً سياسيّاً-عسكريّاً مهمّاً في تاريخ الحزب. تبرز مثل هذه الملصقات بورتريه الفقيد بوصفه موضوعاً مركزيّاً، ولو أنها لا تعتمد شكل النعوة النموذجي. يعدّ كل ملصقٍ لتصوير سمةٍ فرديةٍ للشخص وتدرج شهادته/شهادتها في تاريخ الحزب. وبخلاف الاستخدام الشائع للصور الشمسيّة، يضاف مزيدٌ من المؤثّرات الفنّية والقيم الرمزيّة إلى بورتريه الشهيد وسردٌ بصَريٌّ يحيط به.

«الشهيد القائد أحمد المير الأيوبي (أبو حسن) عضو المكتب السياسي للحزب الشيوعي اللبناني». شكّل بورتريه الأيوبي بأسلوب الملصقات المناهضة للامبريالية في السبعينات: حدودٌ

دنيا من خطوطٍ وكتلٍ تعيّن الوجه، تباينات متناغمة للّون نفسه تشكّل المساحات الظليلة وتضيء جانب الوجه في صيغته الأيقونية، يتقاسم الملصق رمزيّة الوردة الحمراء الأممية على حدٍّ سواء مع الأحزاب الشيوعية عموماً. تكسر ساقَ الزهرة الحمراء رصاصة، تشير هنا على نحوٍ مجازيٍّ إلى الألم أو الضرر الذي تكبّده الحزب جرّاء خسارة عضوٍ بارز (الشكل ٤.٢٧).

على نحوٍ مشابه، تقدّم الجماعة السياسيّة الشيعيّة للشيخ راغب حرب، الذي اغتاله عملاء إسرائيليّون في العام ١٩٨٤، ما يستحقه من تبجيل؛ إذ أنتج حزب الله وحركة أمل عدداً من الملصقات إحياءً لذكرى استشهاد الشيخ (الشكلان ٤.٣٦ و٤.٣٧). كان حرب عضواً بارزاً في جمعيّة علماء جبل عامل، وهي منظّمة لرجال الدين الشيعة المحلّيين ترتبط إيديولوجيّاً بإيران. قام حرب بتخطيط عمليّات مقاومة في مواجهة الاحتلال الإسرائيلي وتنفيذها، وساهم في تأسيس حزب الله وانتشاره في جنوب لبنان.[٢] تظهر صورته، وهي أيقونةٌ معروفةٌ حتى اليوم، وسط سردٍ بصَريٍّ غني، مفعم برموزٍ متجذّرةٍ في التصاوير الشيعيّة وتداعياتها السياسيّة-الدينيّة المتّصلة بالكفاح والشهادة. ستعالج علاماتها ومعانيها بالتفصيل في الصفحات (١٢٥-١٢٨).

بدءاً من العام ١٩٨٢، شاركت أحزاب عدّة في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي. تشكّلت جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة، وهي تحالفٌ من أحزابٍ يساريّةٍ وقوميّة، في أعقاب الغزو الإسرائيلي، داعيةً للمقاومة الشعبيّة في مواجهة الاحتلال. في هذه الجبهة أكثر من غيرها، زايد بعض الأحزاب على بعضها الآخر في الإعلان عن مساهمته في «التضحية بالذات» في سبيل «القضيّة الوطنيّة النبيلة» لمقاومة الاحتلال والمواجهة البطوليّة للعدوّ. كانت ملصقات شهداء المقاومة كثيرة، كرّم بعضها شهداء «عمليّة بطوليّة»؛ خصوصاً حين تكون الأولى من نوعها ضمن المقاومة العسكريّة في لبنان. ومن خلال إحياء ذكرى تلك العمليّات العسكريّة «الأولى من نوعها»، كانت توجّه التحيّة إلى كلٍ من الشهيد والحزب بوصفهما يمثّلان انعطافاً في مسار المقاومة الوطنيّة. هكذا كان لملصقات الشهيد تلك تصميم نوعي يتميّز من حيث الأهمّية عن شكل النعوة النموذجي.

يخلّد ملصقٌ لجبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة ذكرى عمليّة خالد عدوان، عضو الحزب السوري القومي الاجتماعي، بوصفه أول من خاض مواجهةً مسلّحة مع الجنود الإسرائيليين في بيروت (الشكل ٤.٣١). وعلى الرغم من أن علوان سقط بعد عامين، وليس في تلك العمليّة، إلا أنّ الحزب اختار تخليد ذكراه بوصفه «بطل عمليّة الويمبي». في الرابع والعشرين من أيلول/ سبتمبر ١٩٨٢، بعد عشرة أيام من الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، أطلق خالد علوان النار على مجموعةٍ من ثلاثة جنودٍ إسرائيليين كانوا يجلسون في مقهى «الويمبي» في شارع الحمراء الواقع وسط بيروت الغربية، فأردى قائد المجموعة وجرح أحد أفرادها. تبعت عمليّة عدوان سلسلةٌ من عمليّات المقاومة، دفعت الجيش الإسرائيلي إلى الانسحاب من بيروت بحلول نهاية شهر

٢ انظر: Ranstorp, Magnus, *Hizb'allah in Lebanon: The Politics of the Western Hostage Crisis* (Hampshire: Macmillan, 1997), p. 38.

أيلول/سبتمبر. يتداخل بورتريه خالد علوان مع صورةٍ للمقهى، حيث تجمّع جنودٌ إسرائيليون بعد العمليّة. وضع إطارٌ للصورة، كما في بطاقةٍ بريدية، ونصّ يقطع زاويتها السفلية اليمنى مقتبسٌ من رسالةٍ وزّعها الجيش الإسرائيلي حين انسحب من بيروت: «لا تطلقوا النار، إننا راحلون». هكذا، تم الاستشهاد بلحظةٍ وطنيّةٍ تاريخية لتجسيد إنجاز المقاومة، وعلى نحوٍ خاصٍّ إنجاز علوان. أمّا الزاوية العلوية اليسرى من الملصق، فتحمل أحد شعارات جبهة المقاومة الوطنيّة، وهو من ابتكار الحزب السوري القومي الاجتماعي لتعيين هُويّة الملصقات الخاصّة بعمليّاتها وشهدائها. يبرز التصميم اسم الجبهة بخطٍّ أحمر على هيئة شجرة أرز تطوّقها دائرة؛ كتب أسفل الشجرة «حتى التحرير والنصر».

كما ابتكر الحزب الشيوعي اللبناني شعاره الخاص المتميّز، ولو أنّه قليلاً ما استخدمه في ملصقاته، يتألف من حمامةٍ حمراء تحيط بشجرة أرزٍ على هيئة رموز وألوان العلم اللبناني. تعترض وسط الشعار بندقيةٌ مشرعةٌ ترمز إلى الكفاح المسلّح، وتعلوه النجمة الشيوعية الحمراء في زاويته اليمنى. وخلافاً للمحتويات التي يستخدمها حزب الكتائب والقوّات اللبنانيّة، إذ تعتمد تداعياتها البصَريّة على رموز الدولة اللبنانيّة (انظر الفصل الثاني)، لا يستخدم الحزبان الشيوعي والسوري القومي الاجتماعي عادةً مثل هذه الرموز، في الإحالات البصَريّة الخاصّة بملصقاتهما. لكن اللجوء إليها في هذين الشعارين كان بغرض تأكيد المساعي الوطنيّة اللبنانيّة في مقاومة الاحتلال.

اتخذت مقاومة الاحتلال الإسرائيلي في الجنوب شكلاً جديداً من العمليّات الفدائية في مواجهة الجيش الإسرائيلي المحتل. نفّذ «العمليّات الاستشهادية»، التي يشار إليها اليوم في وسائل الإعلام الغربية بوصفها «عمليّات تفجير انتحارية»، مقاتلون من كلا الجنسين وأشرفت عليها الفصائل المسلّحة، دينيّةً كانت أم علمانيّة. لا يزال صدى أسماء الشبّان والشابّات الذين أعلنت عنهم ملصقات أحزابهم وخلّدت ذكراهم كأشجع الشهداء وأطهرهم، يتردّد في عقول محازبي المقاومة. الجدل القائم حول «العمليّات الاستشهادية» أو «العمليّات الانتحارية» ـ التي ضُخّمت بقسوة واتخذت معاني جديدة بعد الانتفاضة الفلسطينيّة وأحداث الحادي عشر من أيلول / سبتمبر والوضع غير المستقرّ في العراق ـ ليس موضوع بحثنا هنا. سيكون كافياً لتأطير الملصقات المخصّصة لشهداء مثل هذه العمليّات القول، في ما يخصّ الحالة اللبنانيّة، إنّ منفّذيها والمشرفين عليها قد نظروا إليها كوسيلةٍ مشروعةٍ للمقاومة في ظل الاحتلال، حين تكون الوسائل العسكريّة محدودةً جداً في مواجهة آلة الجيش الإسرائيلي العسكريّة الجبّارة. انقسمت مواقف اللبنانيين من هذه الوسائل. فمن جانب، رحّب بعضهم بالشهداء الأسطوريين بوصفهم أبطالاً حقيقيّين لقضيّةٍ نبيلةٍ هي الدفاع عن أرضهم وشعبهم، في حين انكمش آخرون

أمام فكرةٍ متعذّر فهمها، تجعل شبّاناً وشابّاتٍ يهبون حياتهم إرادياً وعلى هذا النحو المروّع. الدكتور فؤاد إلياس عبّود شقيق لولا عبود، وهي مقاتلةٌ في الحزب الشيوعي اللبناني قضت نحبها في التاسعة عشرة من عمرها بعد أن فجّرت نفسها وسط جنودٍ إسرائيليين في بلدتها (انظر الشكل ٤.١٣)، يفسّر الأمر كما يلي: «جميع حالات الاستشهاد هي حالات قتالٍ دفاعاً عن الوجود... يختار الفدائي الموت خياراً أخيراً. فهو لا يختاره منذ البداية. يحدث ذلك بعد أن يعجز عن القتال، حينها يقرر قتل نفسه. لقد كانت تقاتل الإسرائيليين في بلدتها ولم تقاتلهم في إسرائيل».[٣]

في ملصقٍ أنتج بين العامين ١٩٨٤-١٩٨٥، أبرزت المقاومة الإسلاميّة، وهي الجناح العسكري لحزب الله، الذكرى السنويّة الثانية لاستشهاد أحمد قصير بإعلانه «فاتح عهد البطولات ورائد العمليّات الاستشهادية» (الشكل ٤.٢٨. انظر كذلك الشكل ١.٣٣). دمّر الانفجار مقرّ الحاكم العسكري الإسرائيلي في صور، جنوبي لبنان، في الحادي عشر من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٨٢، وأودى بحياة ما يقارب مئة جندي إسرائيلي. في تشكيلٍ معقّدٍ لمونتاج صور الملصق، يحوم بورتريه قصير فوق صورةٍ فوتوغرافيةٍ للموقع، وتحيط به هالةٌ ساطعة، تماماً مثل شخصيّة قدّيس. أصدر حزب الله هذا الملصق بالتزامن مع التاريخ الرسمي لتأسيسه في العام ١٩٨٥ متبنّياً عمليّة قصير. في تخليد ذكراه، يؤكّد حزب الله وجود خلاياه الناشطة منذ العام ١٩٨٢، معلناً أنّ شهيده هو أول شهداء «العمليّات الاستشهادية». وقد أصدر حزب الله ملصقاتٍ كثيرة في الأعوام التالية، تخلّد ذكرى استشهاد أحمد قصير في الحادي عشر من تشرين الثاني/نوفمبر التي اتخذت طابع احتفالٍ رسمي سنوي بـ«يوم الشهيد»، واندرج في تقويم الحزب لاحتفالاته بإحياء الذكرى العامّة ذات الطابع الرمزي.

في الإعلان عن «أسبوع المرأة المقاومة» في الذكرى السنويّة الأولى لاستشهاد سناء محيدلي، يظهر ملصقٌ صورتها في المقدّمة على رأس نساء شهيدات أخريات؛ كما يبرزها مثلاً أعلى لمشاركة النساء الفعّالة في جبهة القتال. كانت محيدلي، وهي مقاتلةٌ في الحزب السوري القومي الاجتماعي، أول امرأةٍ تقوم «بعمليّةٍ استشهادية»، في نيسان/أبريل ١٩٨٥. في هذا الملصق، تتعارض رقّة الرسم وغلبة التعبير الأنثوي والرومانسي مع موتها العنيف (الشكل ٤.٣٠). المناداة بدورٍ فاعلٍ للمرأة في المقاومة، تُعَدُّ أمراً تقدّمياً في مجتمعٍ بطريركي تبقى المبادرة فيه ـ فكيف بالأحرى أدوار البطولة؟ ـ حكراً على الذكوريّة التقليديّة. لكن التمثيل البصَري في هذا الملصق لا يجاري التحدّي، لأنه يظلّ محافظاً تماماً، ولا يقطع مع النموذج النمطي للأنوثة الرومانسيّة. ربما صمّم أساساً على هذا النحو، ليعكس فكرة أنّه يمكن للمرأة أن تكون فاعلةً كالرجل في جبهة القتال من دون تعريض «أنوثتها» للشبهة.

٣ ورد في: .Davis, Joyce M., *Martyrs: Innocence, Vengeance and Despair in the Middle East* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003), pp. 70-1.

ثَمَّة وجهُ شابٍّ آخر لا ينسى، هو وجه بلال فحص الذي اختار أن يكون «عريس الجنوب» بدل زواجه المفترض بعد أسبوع؛ يصوّره الملصق مبتسماً ومفعماً بالشباب. تحت صورته رسمٌ بأسلوب القصص المصوّرة، يسرد قسوة الحادثة. انطلاقه بسيارة مرسيدس محشوّة بالمتفجّرات نحو دورية إسرائيلية مؤلّلة على طريق الزهراني في جنوب لبنان وتفجيرها. الانفجار، المتمثّل على شكل دويّ برتقالي في مركز الملصق، يحوّل رمز دولة إسرائيل إلى شظايا (الشكل ٤.٢٩).

ملصقات «العمليّات الاستشهاديّة»: مثال الحزب السوري القومي الاجتماعي

استهلّ الحزب السوري القومي الاجتماعي نوعاً جديداً من سلسلة ملصقاتٍ مكرّسةٍ لمنفّذي «العمليّات الاستشهاديّة». كان هنالك نظام تصميمٍ قياسي، يوحّد بصَرياً ملصقات الشهداء تلك، من دون أن يجاري العناصر النمطية لملصق النعوة. كان الملصق يهيَّأ قبل حدوث العمليّة العسكريّة: بكلماتٍ أخرى، كان ملصق الشهيد/الشهيدة قيد الإعداد قبل استشهاده/استشهادها. تحتاج «العمليّات الاستشهادية» أشهراً من التحضير ليصبح المقاتل في كامل جهوزيّته عسكريّاً وكذلك نفسيّاً، كما يوضح عضوٌ في الحزب السوري القومي الاجتماعي.[٤] في النهاية، وحين يصبح المقاتل جاهزاً/تصبح المقاتلة جاهزةً، لتأدية المهمّة، يُلتقط له/لها فيلمٌ يسجّل رسالة وداعٍ للرفاق في المقاومة ووالديه/والديها، يوضح/توضح فيها أسباب هذا الخيار العنيف، والمعنى السياسي الذي يمكن لشهادته/شهادتها أن تمنحه لقضيّة المقاومة وتحرير الجنوب. وكانت أجزاء من الفيلم تسجّل على شريط فيديو يحتفظ به الحزب، وغالباً ما تمّ تداوله خارج نطاق هذا الحزب.[٥] تخرج ظاهرة الترويج التي تقوم بها أشرطة الفيديو هذه، عن نطاق دراستنا هنا، ومع ذلك، فلا بدّ من التوقّف عند اعتماد الملصقات على مقتطفاتٍ من هذه التصريحات وصورٍ فوتوغرافية التقطت أثناء تصوير الفيلم.

يضفي المشهد المؤثّر بداهةً غير مسبوقة، تضع الناظر في مواجهة الصورة الأخيرة والكلمات الأخيرة لشابٍّ أو شابّة على وشك التضحية بحياته/حياتها، مع علمه، لمجرّد نشر الملصق، أنّ الشخص قد فارق الحياة. وفي حين تركّز الملصقات الأخرى على لحظةٍ واحدة هي تاريخ الوفاة/الاستشهاد، فإن تلك التي نحن بصددها هنا، تخلق تواصلاً مقلقاً بين لحظتين. ذلك أننا نشاهد في الملصق لحظة حياة، تسبق الموت، إذ يتوجّه الخطاب إلى المُشاهِد المفترض بالكلمات، ومن خلال الكاميرا. في حين أننا لا نشاهد (أو نقرأ) لحظة الموت الأخرى، الاستشهاد الوشيك، لكن الخطاب يشير إليها، ووجود الملصق يؤكّد عليها. إنّ الحضور المتزامن لهاتين

٤ في مقابلة مع المؤلّفة.

٥ كانت أشرطة الفيديو التي أصدرها الحزب السوري القومي الاجتماعي عن شهدائه واسعة الانتشار في بيروت الغربية في منتصف الثمانينات، لكنّ وضعها الفنّي كان بالغ السوء غالباً نتيجة تكرار نسخها.

اللحظتين في الملصق، الموت الوشيك والموت نفسه، وما يتولّد عنهما من توتّر يصعب على الناظر استيعابه، يضفي على هذه الملصقات فرادةً كاملةً في تمثيلها صعوبة الموضوع.

يتألّف الملصق من ثلاثة مكوّنات غرافيكيّة فقط: شعار جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة في الأعلى (ابتكار الحزب السوري القومي الاجتماعي المعالج آنفاً)؛ صورة فوتوغرافية كبيرة للشهيد/الشهيدة تحتلّ وسط الملصق؛ تبرز أسفلها عبارةٌ من رسالة الشهيد/الشهيدة، يليها اسمه/اسمها. أمّا العبارات المنتقاة لمثل هذه الملصقات، فتتناول، على نحوٍ مختلف، مقاومة الاحتلال وخيار الكفاح المسلّح في مواجهة العدوّ:

«العدوّ الإسرائيلي هو عدوّ أمّتي ولن ندعه يرتاح، وجدي»

«بسلاح الإرادة والتصميم والمقاومة، سننتصر، مريم»

الوضعيات والخلفيات في الصور مدروسة كما هي الحال مع منطوق العبارات: مقاتلون في زيّهم العسكري يرفعون أيديهم بالتحيّة، يبرز من ورائهم علم الحزب السوري القومي الاجتماعي وشعاره، وكذلك تذكيرٌ بالشهيد القدوة، الزعيم المؤسّس أنطون سعادة، في الخلفية على هيئة عبارةٍ شهيرة أو صورة بورتريه مؤطّرة له (الأشكال ٤.٣٢-٤.٣٤). وفي حين يؤكّد النص على التزام الشهيد/الشهيدة بقضيّة المقاومة الوطنيّة، تؤكّد الصورة وفاءه/وفاءها للحزب ورموزه: العلم والشعار والمؤسّس.

في أحد هذه الملصقات، تختلف الصورة من حيث الوضعيّة والخلفيّة (الشكل ٤.٣٥). فهي تظهر الشهيد جالساً أمام الكاميرا، يواجه المشاهد بثبات نظرته، وخلفه جدارٌ علّقت عليه ملصقات شهداء الحزب السابقين، وهي تشابه الوضعيّة الفوتوغرافية للملصقات المناقشة آنفاً (نجد بينها الجزء السفلي من الملصق ٤.٣٣). كما أنه يرتدي قميصاً يحتوي طرفه العلوي الظاهر على عبارة «رمز المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة» تكلّل قمّة رأس. ورغم أننا لا نشاهد الوجه، إلا أننا ندرك أنه ربما وجه شهيدٍ آخر طبعت صورته على القميص لتخليد ذكراه. تعرض الخلفية لعبة تداخل مستويات بصَريّة (mise en abîme) وهمية، بحيث يحتوي الملصق صورة شهيدٍ في مواجهة خلفيةٍ تحتوي ملصقات شهداء آخرين. والملصق الجديد ذلك سيعلّق قريباً على الحائط نفسه إلى جانب الشهداء الآخرين، ليقف محلّ الشهيد الحالي مقاتل جديد، سيتصوّر أمام الخلفية نفسها، استعداداً للاستشهاد بدوره، فيعلّق ملصقه على الحائط مع سائر الشهداء... وهكذا دواليك. ما يبدو تكراراً لا نهائياً لملصقات الشهداء داخل ملصق شهيد معيّن، في لحظة محدّدة. الخلفيّة في هذه الصورة المميّزة، وخلافاً لما سبقها، لا تلمّح فحسب إلى الرموز الحزبية، بل إلى ثلّة من شهداء الحزب، ضحّوا بأنفسهم في سبيل قضيّة المقاومة.

الجهاد والاستشهاد في ملصقات المقاومة الإسلاميّة

تتميّز ملصقات المقاومة الإسلاميّة، الجناح العسكري لحزب الله، بعلاماتٍ تخصّ الاستشهاد تندرج ضمن موروث الشيعة السياسي-الديني. وتشكّل خصوصيّة التداعيات البصَريّة تلك صنفاً من ملصقات الشهادة يستوجب الدراسة.

لا تنحصر مقاومة حزب الله للاحتلال الإسرائيلي في إطار قضيّةٍ وطنيّةٍ فحسب، كما في الحالات السابقة، بل إنّ لها جذورها العميقة في تأدية الواجب الديني الشرعي، واجب الجهاد[٦] - للجهاد في سبيل الله ومواجهة ظالمي الأمّة. ينظر حزب الله إلى دوره في المقاومة الإسلاميّة، بوصفه جهاداً دفاعيّاً في مواجهة الظلم؛ يشرح الشيخ نعيم قاسم، أحد مؤسّسي حزب الله، في كتاب حزب الله: **المنهج.. التجربة.. المستقبل**، «وهو أن يدافع المسلمون عن الأرض والشعب وعن أنفسهم عندما يتعرّضون لاعتداء أو احتلال. وهذا أمرٌ مشروع بل واجب»[٧].

يشكّل مفهوم الاستشهاد جوهر الجهاد، أو بصورةٍ أكثر دقّةً «الاستعداد للاستشهاد»، في خطاب حزب الله؛ تتداخل الرغبة في الجهاد مع إرادة التضحية بالذات، وبالممتلكات المادية في سبيل قضيّةٍ مقدّسة. الجهاد والمجاهدون في سبيل الله، لهم منزلةٌ عليا في الإسلام؛ إذ يسود الاعتقاد أنّ المجاهدين سيكون لهم أجرهم في الحياة الأخرى لقاء تضحيتهم.[٨] يولي حزب الله أهمّية غير مسبوقة لثقافة الاستشهاد وللمفهوم الديني المتعلّق بحياةٍ أفضل بعد الموت.[٩] وهو ما يظهر بوضوح في ملصقات شهداء الحزب، حيث تظهر الآيات القرآنية المرتبطة بالجنّة والآخرة بتواتر:

«إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنّة يقاتلون في سبيل الله».

«ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياءٌ عند ربّهم يرزقون».

«والذين جاهدوا فينا لنهدينّهم سُبُلنا».

تقدّس الملصقات استشهاد المجاهدين، بقدر ما تكرّسه واجباً شرعيّاً، بالتأكيد المتواصل على الطابع الإسلامي للمقاومة. تظهر ملصقات الشهداء الخاصّة بحزب الله، باستمرار، أيقونة قبّة الصخرة[١٠] إشارةً إلى القدس، ثالث المدن المقدّسة بالنسبة إلى المسلمين بعد مكّة والمدينة، وكلتاهما في المملكة العربيّة السعودية (الأشكال ٤.٣١ و٤.٤٠ و٤.٤١). صارت الأيقونة رمزاً إسلامياً مقدّساً، استخدمته على نحوٍ واسعٍ فئاتٌ مختلفةٌ في المنطقة دلالةً على الكفاح من أجل تحرير القدس. ويعلّق حزب الله أهمّيةً بالغةً على تحرير القدس بوصفه قضيّةً إسلاميّةً في ملصقاته عموماً، وبشكلٍ خاص تلك التي أنتجت في ذكرى «يوم القدس» وقد تناولناها في الفصل الثالث. هذا الرمز الثابت في ملصقات الشهداء، وتحديداً الذين سقطوا في الأراضي اللبنانيّة، يؤكّد مفهوم حزب الله لمقاومة الاحتلال الإسرائيلي في لبنان، بوصفه مرتبطاً

٦ Saad-Ghorayeb, Amal, *Hizbu'llah: Politics and Religion* (London: Pluto Press, 2002), pp. 121-2.

٧ نعيم قاسم، حزب الله: المنهج.. التجربة.. المستقبل (بيروت، دار الهادي: ٢٠٠٩)، صفحة ٥٣.

٨ نعيم قاسم، حزب الله، صفحة ٥٦.

٩ انظر: Saad-Ghorayeb, Amal, *Hizbu'llah*.

١٠ غالباً ما تجري الإشارة خطأً إلى أيقونة قبّة الصخرة بوصفها المسجد الأقصى، الذي يقع في المكان المقدّس نفسه.

بكفاحٍ إسلاميٍّ أوسع.

أحد ملصقات المقاومة الإسلاميّة الخاص بالشهداء، يضع القدس موضع القبلة بدل مكّة.[١١] فهو يبرز جسد مجاهدٍ مستلقٍ داخل كفنه الأبيض، ويبدو في العمق المنظوري للمحراب، وكلاهما متجّهٌ نحو القدس بدلاً من التوجُّه المعتاد نحو مكّة. تطلق المقاومة على عضوها الذي سقط في البقاع في العام ١٩٨٥ اسم «شهيد الإسلام». هكذا يدعو الملصق أن تكون القدس قبلة المجاهدين ويمثّل تحريرها ذروة الجهاد (الشكل ٤.٤٠).

لا يؤكّد طغيان البلاغة النصّية والبصَريّة في الملصقات على السمة الإسلاميّة السائدة فحسب، بل أيضاً على خصوصيّة الخطاب الشيعي المهيمن، المتعلّق بالاستشهاد والجهاد، ممثّلاً بمعارضة الإمام الحسين للحكم الأموي واستشهاده اللاحق في كربلاء في العام ٦٨٠م.[١٢] يعاد سرد واقعة كربلاء وتُخلّد ذكراها سنويّاً عبر فعالياتٍ جماعيةٍ لإحياء الذكرى، خلال الأيام العشرة الأولى من شهر محرّم، تبلغ أوجها في طقوس مواكب عاشوراء الشائعة في العاشر من الشهر، وهي عميقة الجذور في الوعي الشيعي الجمعي ولها ذخيرةٌ من العلامات مفعمة بمعنىً سياسي-ديني شيعي يتّصل بالاضطهاد والكفاح والاستشهاد. ذخيرة العلامات المدمجة في ذكرى عاشوراء، وهي التي «تُقرأ وتعاد قراءتها وفق الواقع المتغيّر لمكوّنات القلق الجماعي»[١٣]، غيّرت مفهوم الموت والهزيمة وحوّلت الاستسلام والخضوع إلى قوّةٍ فاعلة.[١٤]

يبيّن نعيم قاسم بجلاءٍ اعتماد الحزب على نموذجٍ راسخٍ للاستشهاد، يمثّله استشهاد الإمام الحسين:

> فعندما يتربّى المجتمع على نموذج الإمام وأصحابه، يأخذ مدداً من سلوكهم... لقد تعلَّمنا من الإمام الحسين حب الشهادة في حبِّ الله، وعشق الجهاد في سبيل الإسلام. وأدركنا عظمة الإنجازات التي تحقّقت بشهادته بعد أجيالٍ من نهضته في كربلاء، فنظره لم يكن إلى لحظة المعركة بل كان متوجّهاً إلى مستقبل الإسلام والمسلمين.[١٥]

لم يقتصر اللجوء إلى ذكرى استشهاد الإمام الحسين المقدّسة، وقوّة تأويلها في الصراع الراهن، على الجماعة الشيعيّة في لبنان؛ فقد وضعها الخميني موضع التنفيذ في إيران لخدمة هدف الثورة والحرب العراقية-الإيرانية لاحقاً.[١٦] وبكلمات الخميني نفسه:

> قيل عن سيّد الشهداء إنه حالما قُتل أصحابه الشرفاء وأطبقت عليه ظهيرة عاشوراء، تجلّت طبيعته السمحاء وازدادت سعادته. ومع كل شهيدٍ يقدّمه، كان يقترب خطوةً من

١١ تعرف القدس بأنها أولى القبلتين، قبل أن تعيّن مكة لهذا الغرض.

١٢ وفق الرواة الشيعة، ذبح يزيد بن معاوية الإمام الحسين، ابن الإمام علي وحفيد الرسول، الذي كان يحتج على الحكم الأموي القمعي والفاسد، مع سبعين من أتباعه في كربلاء، وذلك في العام ٦٨٠ للميلاد أو ٦١ للهجرة. وسمت كربلاء الخطاب الثوري الشيعي وشكّلته. من أجل دراساتٍ تفصيلية، انظر: Halawi, Majed, *Against the Current: The Political Mobilization of the Shi'a Community in Lebanon* (Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Information Service, 1996). انظر كذلك: محمد مهدي شمس الدين، **ثورة الحسين: ظروفها الاجتماعيّة وأثارها الإنسانيّة** (بيروت، دار التعارف للمطبوعات، دون تاريخ).

١٣ Chelkowski, Peter and Hamid Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran* (London: Booth-Clibborn Editions, 1999), p. 74.

١٤ Halawi: *Against the Current*, p. 262.

١٥ نعيم قاسم، حزب الله، صفحة ٦١-٦٢.

١٦ انظر: Chelkowski and Dabashi: *Staging a Revolution*.

> النصر. الهدف هو الكفاح في سبيل ما يؤمن [المرء] به وتحقيق الانتصار الثوري، ليست الحياة هي الهدف، ولا كل ما يلهي عنه في هذا العالم.[١٧]

بتأثير المنهج الإيراني وتداعياته البصَريّة (انظر الفصل الأوّل)، حوّل حزب الله نموذج أمثولة الإمام الحسين في الجهاد والاستشهاد إلى سردٍ مهيمنٍ، شكّل غالبيّة ملصقات شهداء المقاومة الإسلاميّة. تراكب هذا السرد من ذخيرة العلامات والإرث الأيقوني اللذين تمأسسا وتعزّزا من خلال تخليد ذكرى عاشوراء.

فالدم هو العنصر الأبرز في سرد الاستشهاد، إذ يشير إلى التضحية بالذات. وقد صوِّر على نحوٍ متنافر وغزير، بتعبيرٍ بصَري عن حمّام دم بالمعنى الحرفي (الأشكال ١.٣٢، و٤.٣٦، و٤.٣٧ و٤.٣٩). يصوّر أحد هذه الملصقات قبضاتٍ متعاقبةً تنبعث من بحر دماء تمسك بثباتٍ راياتٍ عليها عبارة الشهادة الإسلاميّة؛ وتقدّم الصورة تعبيراً عن «الجهاد في سبيل الإسلام» وترسّخها عبارة «دماء الشهداء أصدق تعبيرٍ عن انتصار الدم على السيف». اقتبس النص من قولٍ للخميني مفاده أنّ «الدم انتصر على السيف في كربلاء»، وتنطوي على فكرة أنّ استشهاد الحسين التاريخي (الدم) حقّق إنجازاتٍ للإسلام وتغلّب على قوّة العدوّ المهلكة (السيف). هكذا، ينشئ الملصق توازياً بين استشهاد الحسين واستشهاد مجاهدي المقاومة الإسلاميّة؛ لأن دمهم أيضاً كان أضحيةً في سبيل «مستقبلٍ أفضل للإسلام» وأبقى راية الإسلام عاليةً في مواجهة طغيان آلة العدوِّ العسكريّة (الشكل ٤.٣٩).

على نحوٍ مشابه، تقترن القبضة، رمز المناضل الثوري المألوفة، بالدم، وكذلك ببندقيّة الكلاشنكوف. في مثل هذه الحالات، يحضّ المناضل على الوسيلة النهائية، أي الكفاح المسلّح، مثلما هو حال الحركات الثوريّة وحركات التحرُّر في سبعينات القرن الماضي؛ البندقيّة هي رمز المقاومة الشعبيّة. لكنّ هذه الأيقونات ذات الأصول اليساريّة العلمانية تداخلت هنا مع إشاراتٍ إسلاميّة، وبالأخص مع الشيفرات الشيعيّة المتعلّقة بالجهاد والاستشهاد، مؤكِّدةً مرّة أخرى على قداسة المقاومة ليس بوصفها قضيّة وطنيّة فحسب، بل بوصفها التزاماً دينيّاً أوّلاً .

في إحدى الملصقات التي تخلّد ذكرى استشهاد الشيخ راغب حرب (انظر الصفحة ١٢٠)، يتّضح بصَريّاً مفهوم حزب الله عن عدم تحقّق السلام إلا عبر الكفاح المسلّح والاستشهاد (الشكل ٤.٣٧).[١٨] «بحرٌ من الدم» يشكّل، عبر تموّجه الذي يتّخذ هيئة حمامة، رمز السلام؛ يتمازج الدم والحمامة بإحكام لإنشاء علاقة معادلة السالب والموجب في تكامل القوّتين المتعارضتين اللتين تشكّلان كلّاً واحداً. تنبعث من الدم ماسورة بندقيّة تقترن بزهرة توليب حمراء، وهو رمزٌ واسع الانتشار في التداعيات البصَريّة الإيرانية الثوريّة، ويدلّ على الاستشهاد.

١٧ ورد في: Khomeini, *Sahifah-Ye Nur* xvi (1982), p. 219، مثلما ورد في: Chelkowski and Dabashi: *Staging a Revolution*, p. 277.

١٨ Saad-Ghorayeb, Amal, *Hizbu'llah*, p. 119.

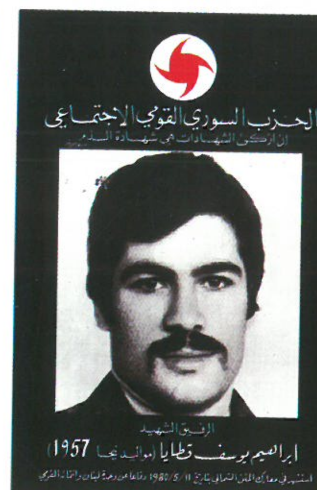


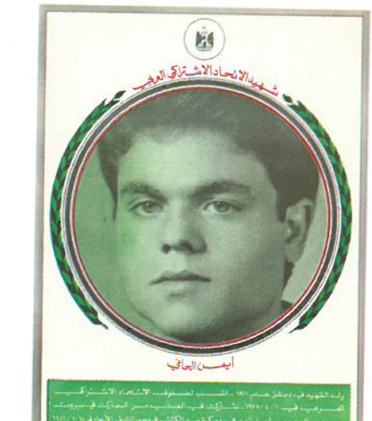
٤.١ وزارة الجنوب، ١٩٨٤
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم

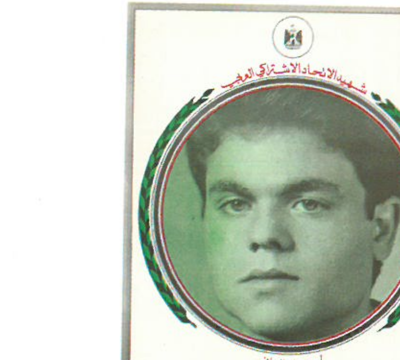
«عزّنا... وفخرنا وسيّد الشهداء... منارة دربنا»: بهذا العنوان يعلن ملصقٌ عن ثلّة من تسعة شهداء جماعيّين للمقاومة الإسلاميّة. تظهر تسع صور ظليلة لمجاهدين يسيرون منتصرين، يرفعون بنادقهم عالياً، على هيئةٍ تحاكي تصاوير نمطية لليسار الثوري في ملصقات أمريكا الجنوبية. مع ذلك، ترتفع راية الإسلام في مقدّمة الرتل الممتد الذي تزيّن رؤوس بعض رجاله عصائب حمراء، تميّز المقاتلين المسلّحين عن غيرهم من مقاتلي الحركات الثوريّة وتعرّفهم بوصفهم مجاهدين، ينتمون إلى حركة مقاومة إسلاميّة (الشكل ٤.٣٨). يُعتقد أنّ الإمام الحسين كان يرتدي في معركة كربلاء عصبة رأس، وعادةً ما تميّزها تعويذات أو عبارات قصيرة دينيّة وسياسيّة، اعتبرت واحدةً من ذخيرة رموز عاشوراء. وقد وجدت طريقها إلى لباس مقاتلي حزب الله عن طريق النموذج الإيراني.[١٩] غالباً ما تصف الملصقات المقاتلين الشهداء كمجاهدين أبطال، تزيّنهم عصبات الرأس هذه، مقلّدين مرّةً أخرى مثَلَهم الأعلى «سيّد الشهداء» (الأشكال ٤.٤٠-٤.٤٢).

١٩ انظر: Chelkowski and Dabashi: *Staging a Revolution*, p. 289.

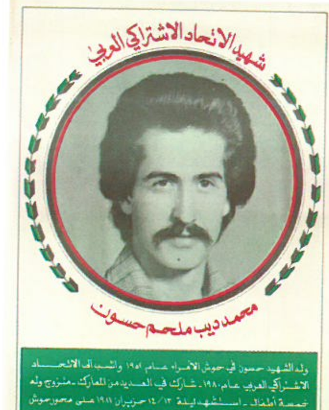








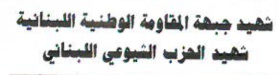


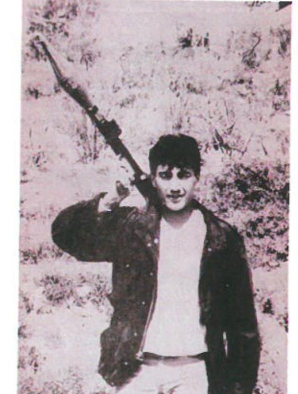


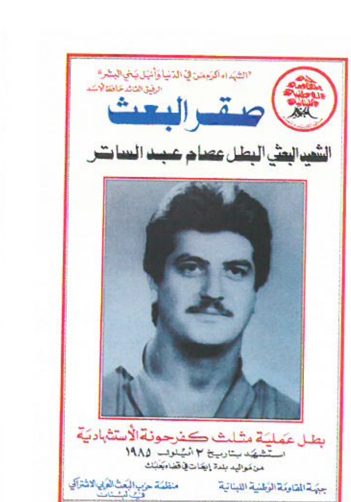


٤.٧-٤.٦ الاتحاد الاشتراكي العربي، ١٩٨١
مجهول، ٥٨ × ٤٦ سم

٤.٥-٤.٢ الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٠
مجهول، ٥٦ × ٤٠ سم



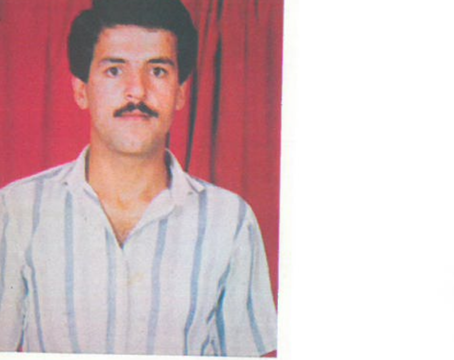




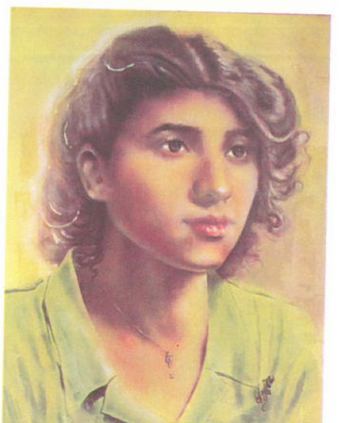


٤.٨-٤.٩ جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة / منظّمة حزب البعث العربي الإشتراكي في لبنان، ١٩٨٥
مجهول، ٤٥ × ٣٠ سم

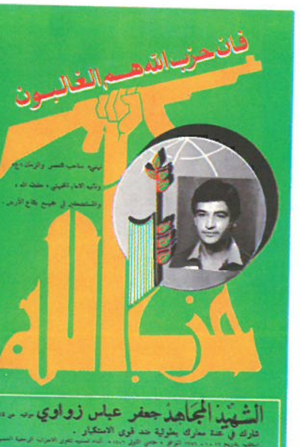
٤.١٠ جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة/ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٩
مجهول، ٥٠ × ٢٣ سم







٤.١٣-٤.١١ جبهة المقاومة الوطنيّة / الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٥
مجهول، ٥٧ × ٢٧ سم، ٦٨ × ٢٨ سم







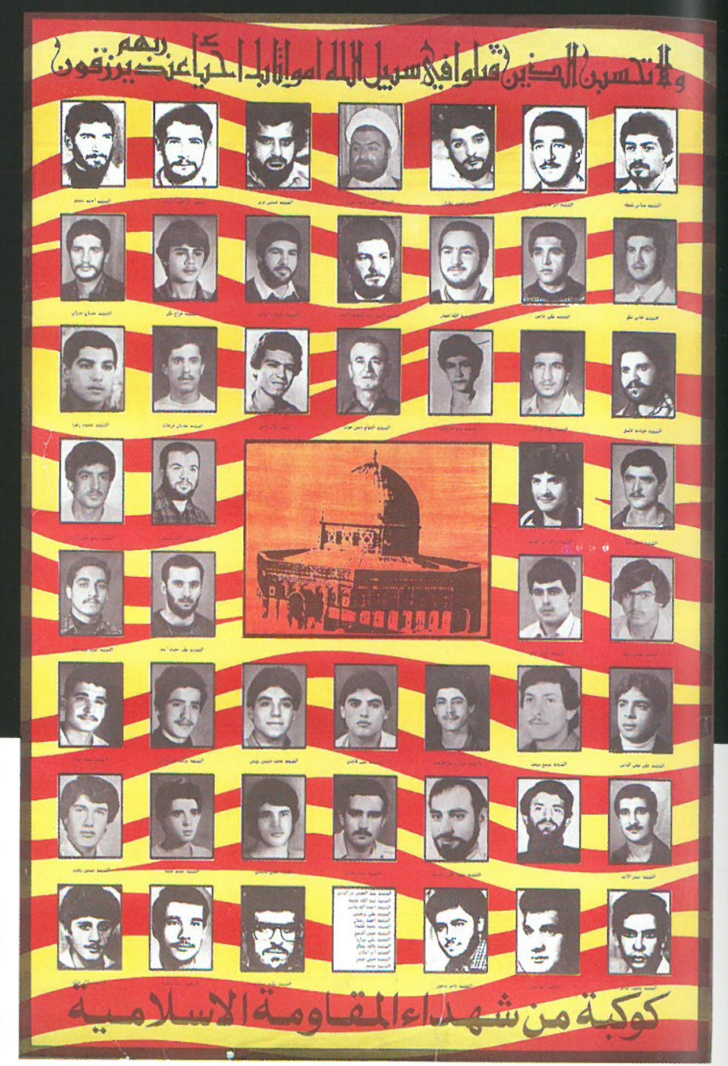




٤.١٨-٤.١٦ حزب الله، ١٩٨٦
مجهول، ٥٤ × ٣٨ سم



٤.١٥-٤.١٤ حزب الوطنيين الأحرار، ح. ١٩٧٦، مجهول

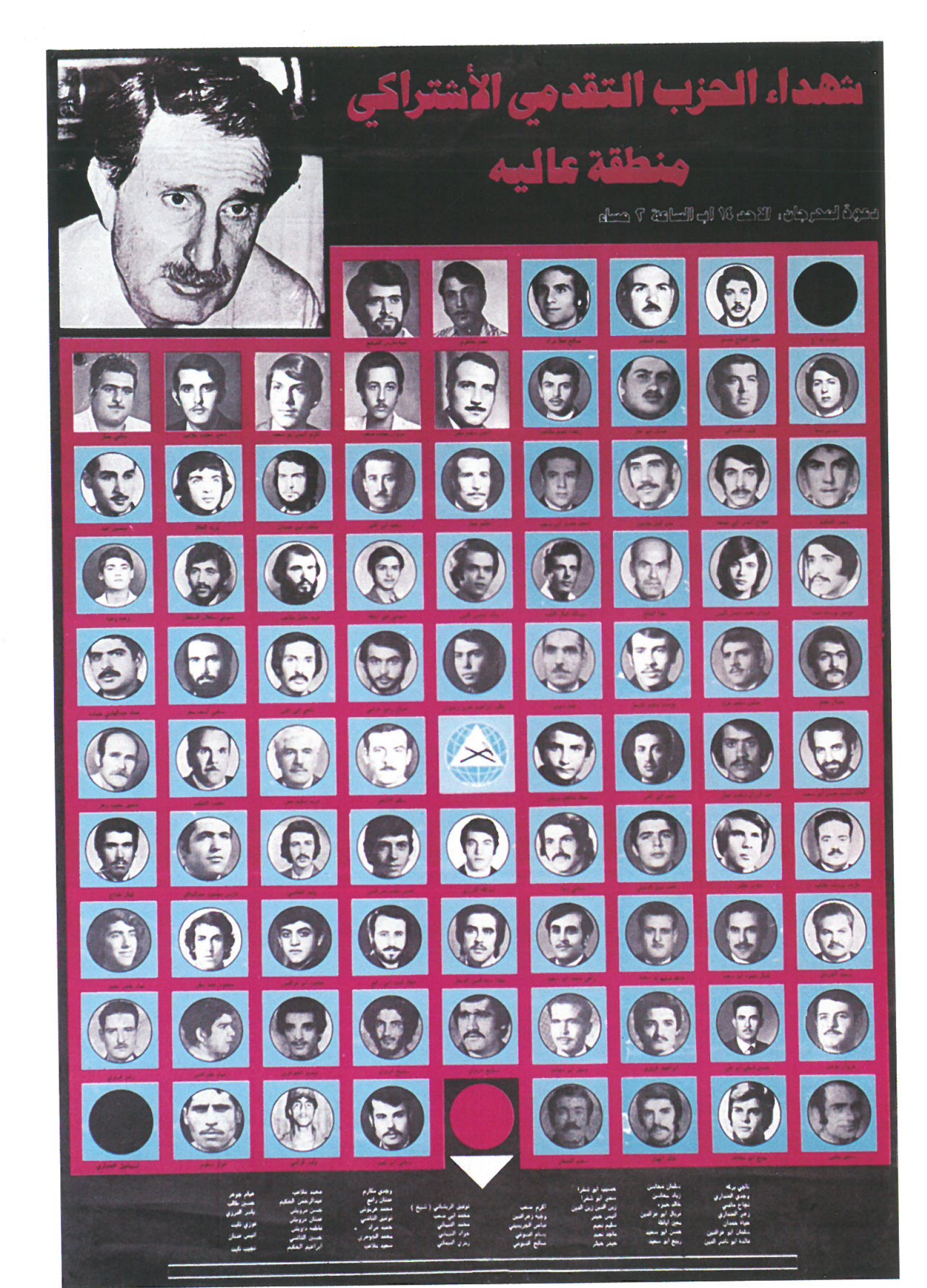


٤.٢٠ المقاومة الإسلاميّة/ حزب الله، ح. ١٩٨٥
مجهول، ٦٠ × ٤٠ سم



٤.٢١ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٨٦
مجهول، ٦٢ × ٤٥ سم

٤.٢٢ الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٦
روجيه صوايا، ٧٠ × ٤٨ سم



٤.١٩ الحزب التقدمي الاشتراكي، ح. ١٩٨٣
مجهول، ٨٢ × ٥٦ سم



٤.٢٣ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٧٦
مجهول، ٩٦ × ٦٦ سم



٤.٢٤ حزب الكتائب اللبنانيّة، ١٩٧٦
كوركن، ٧٠ × ٤٨ سم



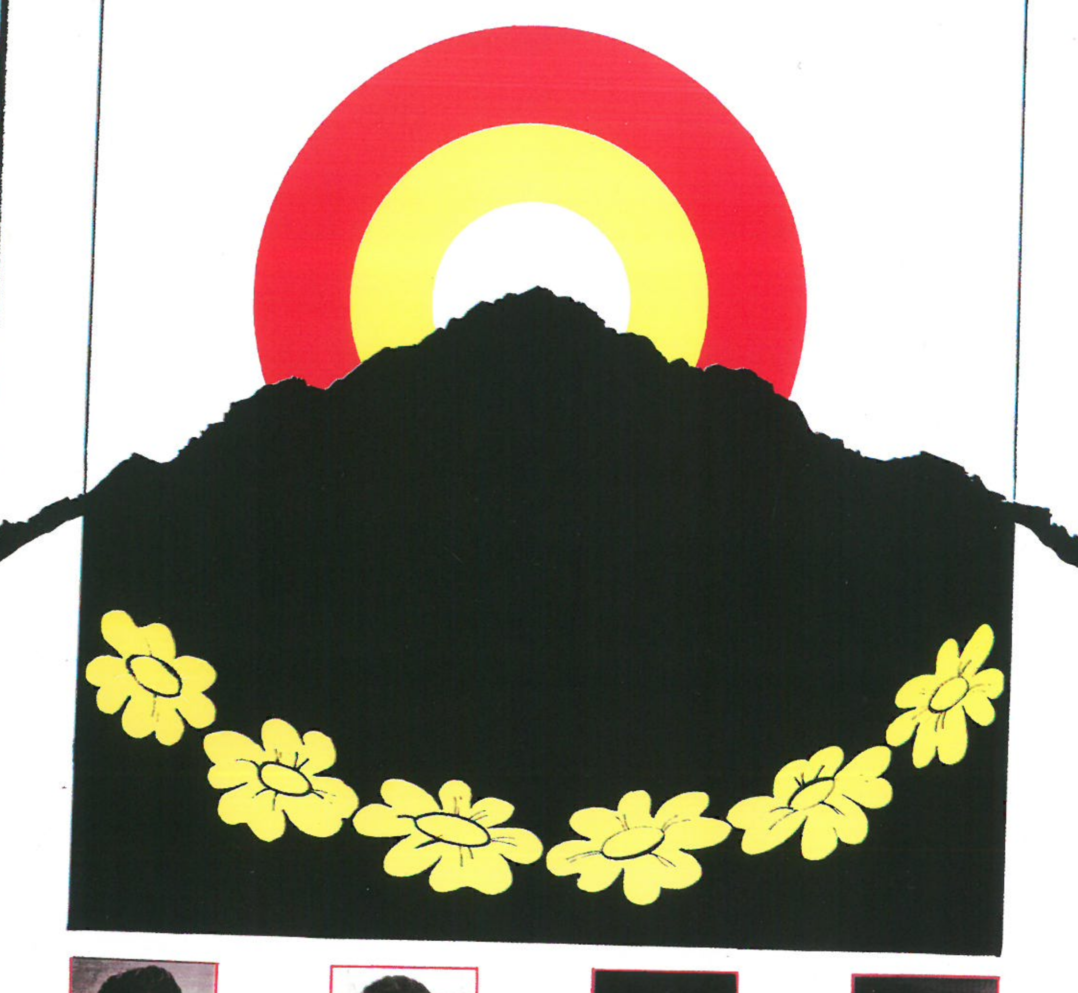




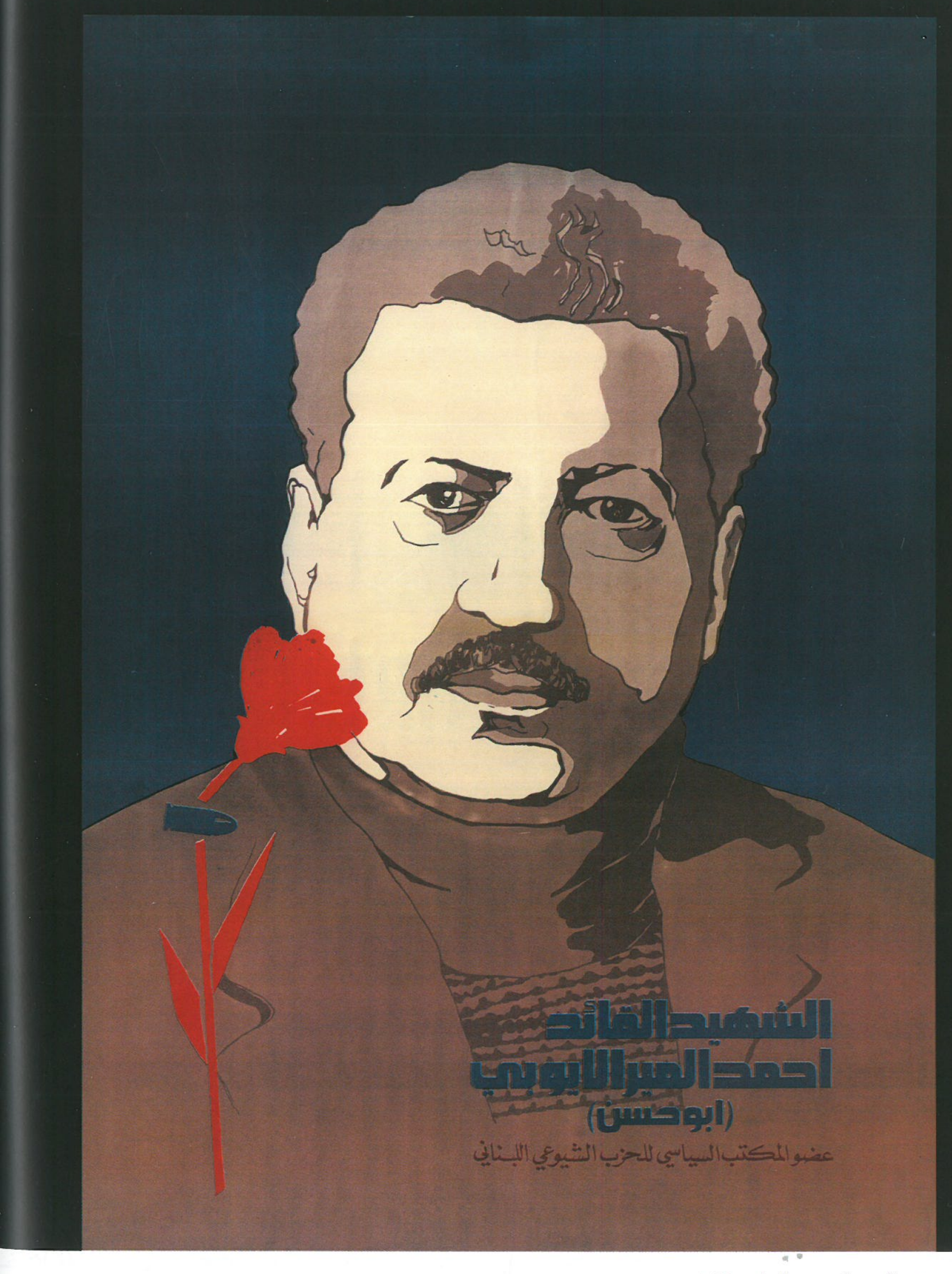




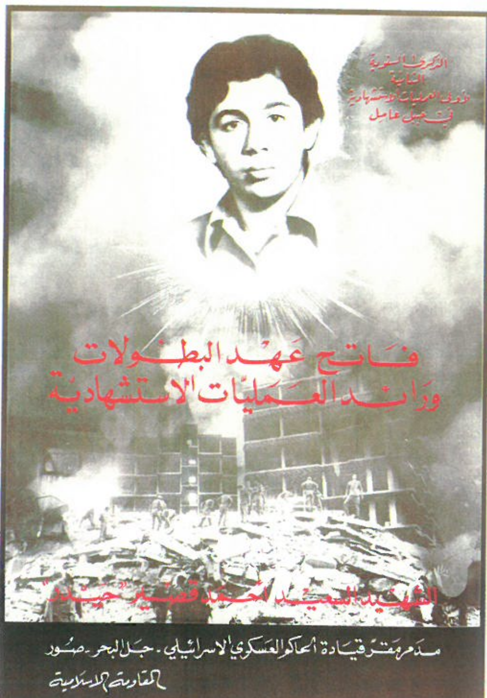
٤.٣٥ منظّمة العمل الشيوعي في لبنان، ح. ١٩٨٠ ـ ١٩٨١
مجهول، ٨١ × ٥٥ سم



٤.٣٦ المقاومة الإسلاميّة/ حزب الله، ١٩٨٧
محمد اسماعيل، ٧٠ × ٥٠ سم



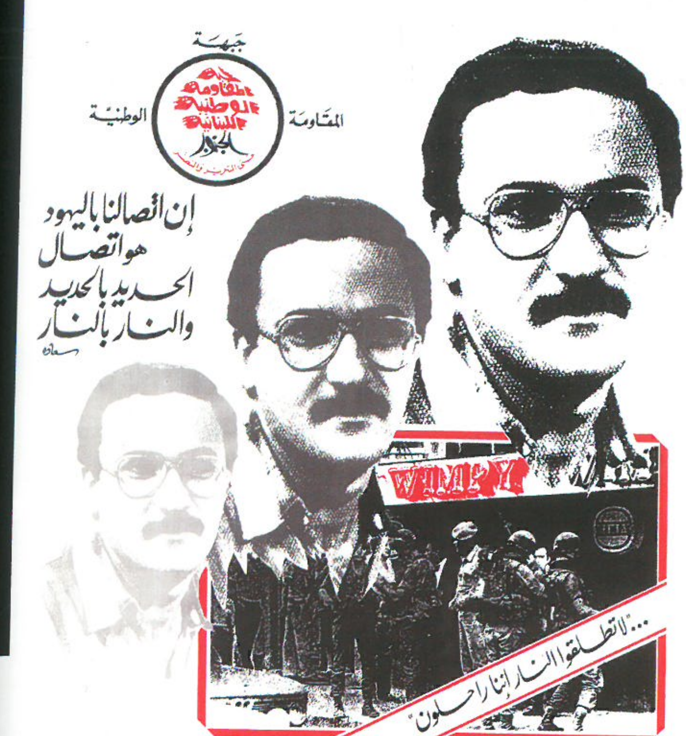
٤.٢٧ الحزب الشيوعي اللبناني، ١٩٧٩
مجهول، ٧١ × ٤٩ سم



٤.٢٨ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، ح. ١٩٨٥
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم



٤.٢٩ حركة أمل، ١٩٨٤
نبيل قدوح، ٦٠ × ٤٢ سم




٤.٣١ جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة /
الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٤
مجهول، ٧٠ × ٤٥ سم



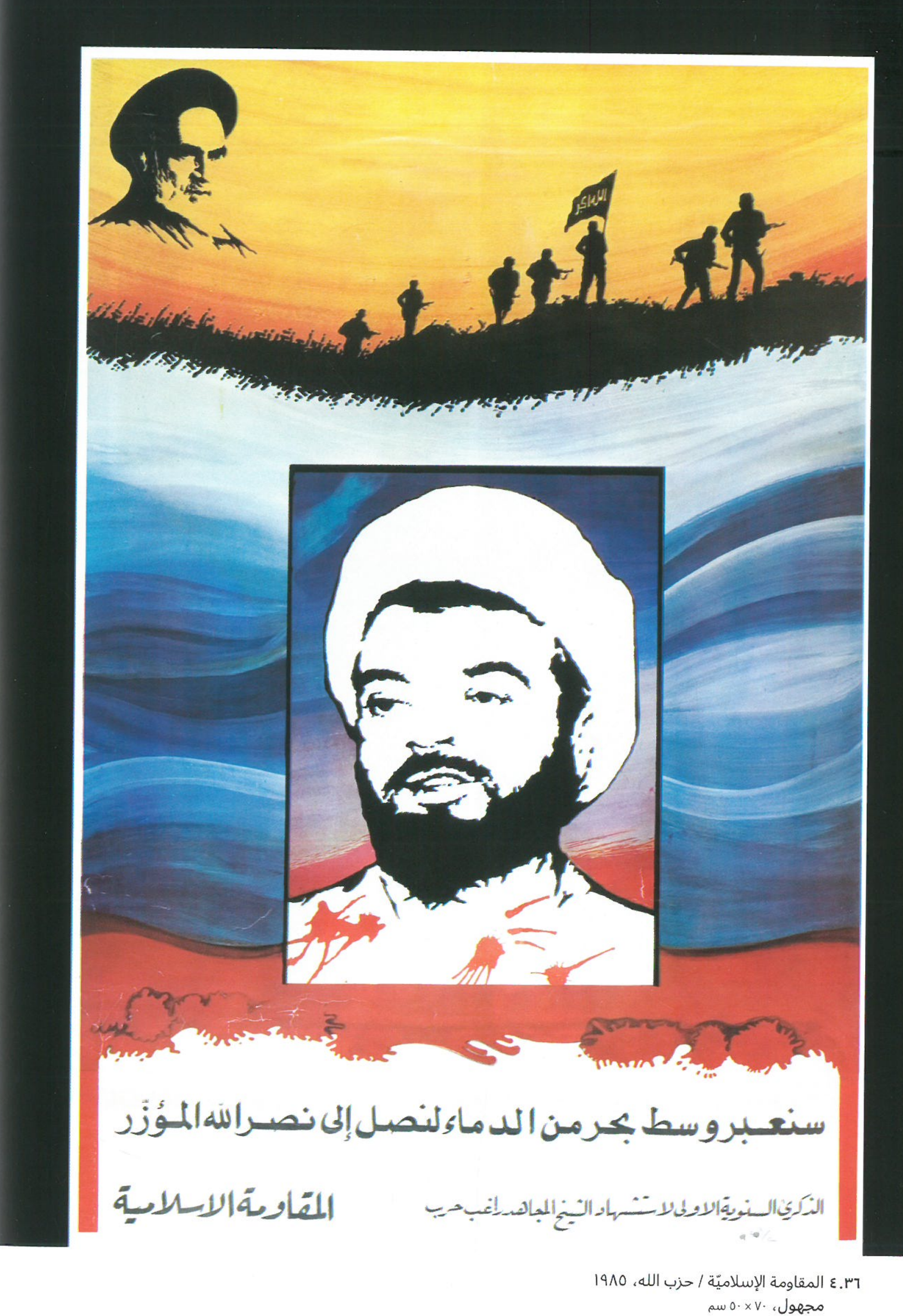
٤.٣٠ جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة /
الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٦
م. حيدر، ٧٠ × ٥٠ سم



٤.٣٢-٤.٣٣ جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة /
الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٥
مجهول، ٦٠ × ٤٥ سم

٤.٣٤ جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة /
الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٥
مجهول، ٦٠ × ٤٥ سم

٤.٣٥ جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة /
الحزب السوري القومي الاجتماعي، ١٩٨٦
مجهول، ٦٠ × ٤٥ سم



٤.٣٦ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، ١٩٨٥
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم

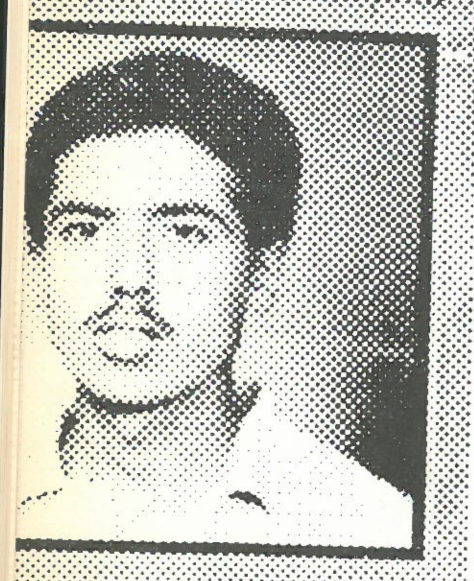




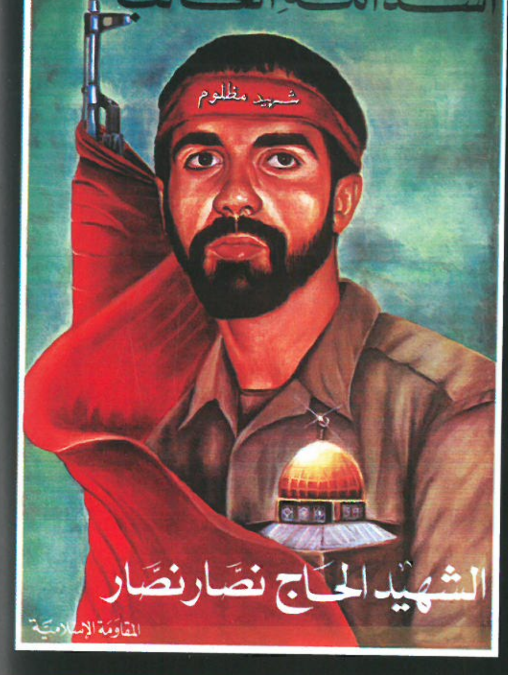
٤.٣٧ حزب الله، ١٩٨٦
مرعي مرعي، ٤٠ × ٦٠ سم

٤.٣٩ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، ح. ١٩٨٥
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم

٤.٣٨ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، ١٩٨٦
مرعي مرعي، ٧٠ × ٥٠ سم









٤.٤١ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، الثمانينات
عادل سلمان، ٦٩ × ٤٨ سم

٤.٤٢ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، ١٩٨٨
محمد إسماعيل، ٦٠ × ٤٣ سم

٤.٤٠ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، ١٩٨٥
مجهول، ٦٤ × ٤٣ سم

الفصل الخامس

إنتماء

في حقل الهُويّات الجمعيّة، نتعامل دوماً مع تعيين الـ«نحن» التي لا توجد إلا بتعيين حدود الـ«هُم».[1]

في حالات الحرب، حين تنهار الدبلوماسيّة أمام المواجهة المسلّحة، يتضخّم التعارض بين الـ«نحن» والـ«هُم» إلى حدود علاقة مجابهة بين عدوّين. تكتب شانتال موف في كتابها «حول السياسي» أنّ علاقة المجابهة عدوّ/صديق تظهر حين تُدرَكُ الـ«هُم» بوصفها تُعارِض هُويّة الـ«نحن» وتهدّد وجودها وسلامتها.[2] فتعريف الـ«هُم» وتعيينها كعدوٍّ لدود يصبح جوهريّاً في تشييد الـ«نحن» وتأمين الإجماع حولها. لهذا يكون التضادّ في تصوير الذات في مواجهة العدوّ مركزيّاً في إشادة المتخيّل الجمعي. تساعد الملصقات، من بين وسائل نشر الخطاب السياسي الأخرى، على جعل تضادّ صديق/عدوّ أمراً طبيعيّاً. هكذا تنشأ صور العدوّ بالتعارض مع صور الذات المتخيّلة، بوصفه كياناً مهدِّداً ووحشيّاً. وهذه الثيمة، المتكرّرة في تاريخ الملصقات السياسيّة المعاصرة، تقتضي استجاباتٍ عاطفيّةً تتضمّن كراهيّة الآخر، والخوف منه، والارتياب المَرَضيَّ به.

في مقالة تدرس ظاهرة الكراهيّة الغرافيكيّة في البروباغندا المعاصرة، يلاحظ ستيفن هيلر أنّ «عمليّة الأبلسة، التي تستوجب تجريد الآخر، موضوع الكراهيّة، من كامل صفاته الإنسانيّة، أساسيّةٌ في صيانة العداء الشامل تجاه مجموعة أو أخرى».[3] صور العدوّ المجرّد من الإنسانيّة في الملصقات السياسيّة، تجسّد موضوع العداوة عبر وسائل التمثيل الرمزيّة،

1 Mouffe, Chantal, *On the Political* (London: Routledge, 2005), p. 14.

٢ المصدر السابق، صفحة ١٥-١٦.

٣ Heller, Steven, "Designing demons: the rhetoric of hate provides a different kind of meaning", *Eye* 41 (Autumn 2001), p. 44.

فتجعل من السمات العدوانية المشادة أمراً طبيعياً، بوصفها جوهريّةً لدى العدوّ / الآخر.

> في البداية نخلق العدو، تأتي الصورة قبل السلاح. وبعد أن يستحوذ الآخرون على تفكيرنا تماماً، نخترع الفأس أو القذائف الباليستية التي ستقتلهم فعليّاً. البروباغندا تسبق التقنية.[٤]

يدرس سام كين في كتابه وجوه العدو: **انعكاسات التصوّر العدائي** كيفيّة صناعة صورة العدوّ في تاريخ البروباغندا السياسيّة، فيُظهر أنّ «التصوّر العدائي» يسوّغ الأعمال العدائية ويشرعنها. ويزعم أنّ هذا «التصوّر العدائي» اعتمد، عبر التاريخ، على مجموعة علاماتٍ قياسيّة يمثّل العدوّ من خلالها بوصفه آخر مجرّداً من الإنسانيّة. يوجز كين الصور البدائية للعدو، وهي: العدوّ بوصفه غريباً ومعتدياً ولا وجه له، عدوّ الله، وهمجيّاً، وشبيه وحش، وكأنّه الموت نفسه.

هذا التعارض بين الـ«نحن» والـ«هُم» يظهر بوضوح في الملصقات السياسيّة التي أنتجت في لبنان خلال الحرب. تقف الذات الصالحة المتخيّلة في مواجهة صورة العدوّ بوصفه «آخر» معادياً. فغالبية النماذج المقولبة التي قدّمها كين تنطبق على الحالة اللبنانيّة؛ تتجلّى بوضوح أنماط العدوّ المجرّد من الإنسانيّة. تُظهر ملصقات هذا الفصل التجابه الداخلي بين الجماعات السياسيّة، كما تكشّفت خلال مختلف أطوار الحرب وجبهاتها. وتظهر أيضاً تنوّع علاقات الجماعات مع التهديدات الإقليميّة، وعلى نحوٍ معاكس، مع الانتماء لأطرٍ قوميّة أوسع. فتركيبة رموز العداء والكفاح المشترك لكلّ معسكرٍ محلّي، تتعارض مع المعسكرات الأخرى. تؤكّد موف على فكرة أنّ الهُويات السياسيّة ليست جوهريّة: «يعتمد تشييد «نحن» خاصّة دوماً على نموذج «هُم» تتمايز عنه». وقد ساهمت نماذج العدوّ كما تمثّلت في الملصقات اللبنانيّة على تشييد تصوّراتٍ جمعيّة للذات. ومع ذلك، لم تكن تمثيلات الذات هذه ثابتة، بل تنوّعت وفق نشوء الهُويّات السياسيّة وتحوّلاتها خلال فترة الحرب، كما كانت عُرضةً لتبدّل الصراعات السياسيّة والمعارك الميدانية.

خلافاً للثيمات الأخرى التي عالجناها في الفصول السابقة ـ الزعامة، إحياء الذكرى، الشهادة ـ لا يقتصر التمثيل الغرافيكي للملصق هنا على بلاغة الشعارات السياسيّة أو الإيديولوجيّة. فهي تتسع لتشمل القوّة العسكريّة والمادية التي غالباً ما تكون عدوانيةً وعنيفة. تخصّ هذه الملصقات مناخ حرب طاحنة، يكون هدفها صيانة الإجماع داخل كل جماعة عبر تعزيز الخطابات المتعلّقة بالتهديد المشترك، والمقاومة، والانتماء. وتجدر الملاحظة أنّ المقاتلين في هذه الملصقات، لا يمثّلون صور أشخاصٍ بعينهم، كما هو الحال في ملصقات الزعماء والشهداء والأبطال. بل إنّهم يتمثّلون، بدلاً من ذلك، في هيئات عامّة لأبطال، بوسع أفراد الجماعة، تحديداً، أن يتعرّفوا إليها. وفي السياق نفسه، يكون «العدو مفرداً دوماً» كما يلاحظ كين.[٥] بوسعنا القول إنّ موضوع التمثيل، في ما يتعلّق بـ«نحن» و«هُم»، يكثّف الجماعة

٤ Keen, Sam, *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*, 2nd edn. (San Francisco: Harper and Row, 1988), p. 10.

على نحوٍ جمعي، ويستخلصها في أيقونةٍ نموذجيّة تذوب فيها كل التمايزات والتنوّعات. هكذا تعمل وفرة الأنماط بوصفها شيفراتٍ مقولبة للدلالة المباشرة.

تعريف العدوّ

استخدمت تقنيّات ازدراء العدوّ، من خلال تمثيله بزيّه التقليدي، لتعزيز المميّزات العرقيّة للآخر ولتقديمه بوصفه منتمياً لجماعةٍ متخلّفةٍ ورجعيّة. في واحدٍ من هذه الملصقات، كتبت عبارة «القبائل الهمجيّة العربيّة» على يافطة مرسومة تحت كتلة هيولية لما يشبه جيشاً من النمل تسحقه قدما عملاق (الشكل ٥.١٣). يظهر ملصقٌ آخر جنوداً يقتحمون لبنان، تحت عنوان «انكشف خداعكم وسينتصر الحقّ». صُوّر الجنود على نحوٍ ساخر، وهم يخرجون من جوف حصانٍ خشبيٍّ كبير، يجرّون جمالاً ويرتدون الجلّابيات. والاستعارة تحيل إلى خدعة حصان طروادة في الميثولوجيا الإغريقية، الرسالة مفادها إذاً أنّ الجنود الأعداء دخلوا لبنان غدراً (الشكل ٥.١).

يشير كلا الملصقين إلى قوّات الردع العربيّة التي دخلت لبنان في تشرين الثاني / نوفمبر ١٩٧٦، بموجب وقف إطلاق النار الذي طالب به اجتماع قمّة الدول العربيّة. اشتملت قوّات الردع العربيّة على جنود حفظ سلام من سوريا والسودان واليمن والسعودية. وفي حين غادر الجنود غير السوريين لبنان في العام ١٩٧٩، بقي الجنود السوريون الذين شكّلوا غالبية القوّات بذريعة «حفظ السلام». وعلى الرغم من أنّ الجبهة اللبنانيّة رحّبت بالقوّات السوريّة في العام ١٩٧٦ ـ حين منع تدخّلها القوّات الفلسطينيّة والحركة الوطنيّة اللبنانيّة المتحالفة من تحقيق نصرٍ محتمل ـ إلا أنّ الجبهة نفسها عادت فانقلبت ضدّها في العام ١٩٧٨، ورفضت استمرار سيطرتها العسكريّة. في ذلك العام، تبدّلت شبكة تحالفات سوريا مع المعسكرين المتحاربين في لبنان، حيث بدأت الحركة الوطنيّة اللبنانيّة بزعامة وليد جنبلاط، بعد اغتيال كمال جنبلاط في العام ١٩٧٧، بالسعي لمصالحة سوريا. كما أنّ اجتياح إسرائيل لجنوب لبنان في العام ١٩٧٨ ودعمها العسكري لأحزاب الجبهة اللبنانيّة وتحالفها معها، كانا من أسباب نشوب نزاعٍ بين سوريا وتلك الأحزاب. في العام نفسه، دخلت القوّات السوريّة في مواجهةٍ عسكريّة عنيفة مع ميليشيات الجبهة اللبنانيّة. وأفضت المعركة التي عرفت باسم «حرب المئة يوم»، إلى قصف مناطق بيروت الشرقيّة (المسيحيّة)، معقل ميليشيات الجبهة اللبنانيّة، بالمدفعيّة السوريّة الثقيلة.

وعلى الرغم من أنّ أيّاً من هذين الملصقين لم يمهر بتوقيع حزب معيّن، فمن الواضح أنّ أطرافاً تنتمي إلى الجبهة اللبنانيّة وراء نشرهما. ويمكن استنتاج ذلك من المناطق التي تظهر هنا كضحايا العدوان: عين الرمّانة، الأشرفية، فرن الشبّاك، وهي مناطقُ استهدفتها الهجمات السوريّة الثقيلة في العام ١٩٧٨. يؤكّد صانعو هذين الملصقين على انتمائهم لجماعةٍ لبنانيّةٍ قوميّة

٥ Keen: *Faces of the Enemy*, p. 25.

حديثة، تتمايز عن محيطها العربي. فقد صُوِّر العرب بوصفهم من مرتبةٍ أدنى، متخلّفين ولديهم تقاليد بالية (الجمال والجلّابيات). من هذه البيئة «المتخلّفة» و«الهمجيّة» جاء الجار المخادع الذي يستخدم أدواتٍ بائدة (حصان طروادة) لغزو لبنان، وانتهاك سيادته، ويهدّد بالأخصّ حياة الجماعة المسيحية. يستلزم مثل هذا التصوير تكويناً فكريّاً طاغياً للوعي الذاتي لدى الجماعة اللبنانيّة المسيحية، يجعلها تتصوّر نفسها و«لبنانيّتها» على تعارضٍ مع جميع صفات العدوّ المذكورة آنفاً: كجماعة متمدّنة تنتمي إلى ثقافة تقدّمية وعصرية، تتمايز عن «قبليةٍ همجيّةٍ عربيّة».

والحال أن مسألة الهُويّة اللبنانيّة المختلفة عن الهُويّة العربيّة، شغلت خطاب الجماعات السياسيّة اليمينيّة المسيحية لفترةٍ طويلة. وأدّى صعود الأحزاب الوحدويّة العربيّة في خمسينات القرن العشرين، إلى تفاقم خطاب «الهُويّة اللبنانيّة المهدّدة» و«الأقلية المسيحية المحاصرة» وسط ما صوّر بأنه منطقةٌ يغلب عليها العرب/المسلمون. وعزز الصراع السياسي الذي أدّى إلى الحرب الأهليّة، التراكب بين الهُويّة الوطنيّة (اللبنانيّة) والهُويّة الطائفيّة (المسيحية) داخل خطاب تحالف الجبهة اللبنانيّة. يبرز عددٌ من الملصقات التي أصدرتها أحزاب تلك الجبهة، عدوانيّة الآخر الموسوم بالدونيّة والهمجيّة في مقابل صورة الذات التقدّمية والمعاصرة. يتطابق هذا التمثيل للذات مع وجهة نظرٍ استعمارية متغطرسة، خَبِرتها المنطقة طويلاً، لذاتٍ غربية تتفوّق على صورة الآخر المُستعمَر.

يرتبط ذلك أكثر بتمثيل الخصم اللبناني المحلّي للجبهة اللبنانيّة، إذ يتمّ هنا التشديد على انتماء الجبهة الطائفي. تظهر صورةٌ درزياً في زيّه التقليدي الجبلي، التقطت في لحظة ذعرٍ مطبق، يشهر سكّيناً بوضعيّة مهدّدة. ونقرأ العنوان في أسفل الصورة: «القاتل». ويلعب هذا الملصق على التناقض والمفارقة، إذ تقابل صورة الدرزي حامل السكّين، صورة اخرى لمقاتل يرتدي اللباس الميداني الحديث (في تناقض مع زيّ الشروال) راكعاً أمام الصليب، وأسفل الصورة كتبت كلمة «المقاتل» (الشكل ٥.٢). نشر الملصق في العام ١٩٨٣ في لحظة مواجهة ضارية من «حرب الجبل» بين القوّات اللبنانيّة، ومن ضمنها الكتائب، وميليشيات الحزب التقدّمي الاشتراكي، ادّعى فيها كلّ طرفٍ الدفاع عن انتماء جماعته الطائفي. أدّى هذا العنف الأعمى الذي شكّل صدمةً لقرى الجبل، إلى تهجير السكّان العزّل، ومعظمهم من المسيحيّين الذين غادروا منازلهم في حالةٍ من الرعب واللّوعة. لا نعرف طبعاً السياق الذي التقط فيه كل من صورتي «القاتل» و«المقاتل»: فربما تعكس كلٌّ منهما حالةً فرديةً في لحظةٍ خاصّة، وربما صنعتا خصّيصاً للملصق. لكنّ ظاهر الأمر أنّ التمثيل الفوتوغرافي، المندمج مع وصفٍ نصيٍّ لكلٍّ من الصورتين، يبدو وكأنّه يعرض موضوعياً على المشاهد حقائق تعزّز المتخيّل العدائي وتشرعنه. هذا ما يكونه عدوّنا: درزي تقليدي، معتدٍ بدائي، قاتل مجنون، وهذا ما نكونه نحن: مسيحيّون أتقياء، صالحون، منضبطون، قوّات عسكريّة عصرية. الشيفرات الدالّة التي تقدّمها الصورتان تجعل من

رسالة الملصق الضمنيّة أمراً طبيعيّاً: نحن مختلفون جوهريّاً عنهم، تختبئ المعاني الضمنيّة المركّبة وراء ظاهر الوقائع المقدّمة: قوّاتنا العسكريّة وقايةٌ شرعيّة من عدوانهم اللاعقلاني.[6]

وإذا كان حزب الكتائب يصنّف العنف الذي ارتكبه في إطار خطاب الدفاع عن الذات، فإن أحد الملصقات التي أنتجتها الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، يأتي ليدحض تلك المقولة (الشكل ٥.٣). تبرز الصورة في وسط التشكيل جمجمة، الرمز المطلق للموت، مطعونةً بخنجرٍ يقطر دماً، استبدلت قبضته بالأرزة كما تتمثّل في شعار الكتائب. يظهر الملصق أسماء مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين، والمناطق المعدمة في الضواحي الشرقية من بيروت التي تعرّض سكّانها لعنفٍ وحشيٍّ بين العامين ١٩٧٦ و١٩٧٩. في حين اعتبر حزب الكتائب أنّ أعمال العنف كانت ردّاً شرعيّاً مبرّراً على المخيّمات التي تطوّق بيروت الشرقية، وتهدّد أمن الجماعة المسيحية فيها، تقف أسماء المدن، المكتوبة بخط اليد، على الملصق في مواجهة مشهد الدماء المغطّى بضبابٍ دموي اللون، ينتشر من مركز الجمجمة إلى محيطها. عنوان الملصق «الأمن الذاتي»، يتجاور مع صورةٍ توحي بمعانٍ معاكسة: العدوان والموت والعنف الشامل. والهدف قلب نظام المعنى الذي تنطوي عليه مقولة حزب الكتائب «الأمن الذاتي»، لتبرير استخدام القوّة العسكريّة. وبخلاف الملصقات السابقة، يتجرّد العدوّ هنا من أيّة صفاتٍ إنسانية: فهو مجرمٌ لا وجه له، كيانٌ مجرّدٌ لا يميّزه إلا رمزه السياسي، أداة موتٍ ودمارٍ تلوذ بشعاراتٍ سياسيّة ماكرة لتبرير أعمالها الإجرامية.

في سياق الحرب الأهليّة، كان تمثيل الخصوم المحلّيين بصفتهم عملاء لأعداء الوطن الخارجيين، وسيلةً أخرى لأبلسة الآخر وتوسيع شقّة الانقسام الداخلي. فالخصم المحلّي غريبٌ عن الجماعة، موصومٌ بالغدر، تحدّد هُويته رموز العداوة الشائعة التي تنسب عادةً إلى كياناتٍ أجنبية. «في الحادي عشر من آذار ١٩٧٦، حطّم المرابطون رمز الغدر الفاشي وأقسموا على متابعة المسيرة مهما كان الثمن» (الشكل ٥.٤). يخلّد الملصق ذكرى الاستيلاء على الـ«هوليداي إن» في بيروت ـ وهو فندقٌ كانت تسيطر عليه سابقاً الجبهة اللبنانيّة، خصوصاً ميليشيا الكتائب ـ بعد معارك ضارية شهيرة في منطقة الفنادق، قرب الواجهة المائيّة في وسط المدينة. يشير الرسم المشغول بأسلوب الكاريكاتور، معزّزاً بالاقتباس، إلى دمار أيقونة الرأسمالية الغربية (كان الـ«هوليداي إن» واحداً من سلسلة فنادق دوليّة)، «رمز الغدر الفاشي»، كما يشير الملصق ضمناً إلى سقوط المعسكر المقابل.

يدين ملصقٌ آخر «حكم الكتائب»، ممثلاً بالعهد المتعاقب للأخوين بشير وأمين الجميّل رئيسي الجمهوريّة اللبنانيّة (الشكل ٥.٥). اغتيل بشير الجميّل بعد اثنين وعشرين يوماً من وصوله إلى سدّة الرئاسة في العام ١٩٨٢، فحلّ محلّه أخوه أمين. كان كلاهما مسؤولاً رفيعاً في

٦ يشير رولان بارت إلى أنّه «كلّما طوّرت التكنولوجيا نشر المعلومة (ولاسيّما الصور) وفّرت وسائل إخفاء المعنى المضمر خلف مظهر المعنى الظاهر»، ورد في: *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), p. 47.

حزب الكتائب وهما نجلا بيار الجميّل، مؤسّس الحزب وزعيمه حتّى رحيله. وعنوان الملصق «بشير الدمار، أمين الدولار» تلاعبٌ لفظي على اسميهما وشجب لإدارتيهما، مدعّم بصورة التجريم: خريطة للبنان يحتل جنوبها بورتريه بشير الجميّل تحيط به نجمة داود، يلمّح إلى استيلاء بشير على الرئاسة أثناء غزو إسرائيل للبنان في العام ١٩٨٢. أمّا بقيّة الخريطة، فتشغلها ورقة دولار أمريكي، حل فيها بورتريه أمين الجميّل محل بورتريه جورج واشنطن. يشير الربط بين أمين الجميّل والدولار إلى فساد هذا الأخير وارتباط سياسته بمصالحه وصفقاته الشخصيّة على حساب الدولة علماً أن الليرة تدهورت قيمتها أثناء عهده الرئاسي. يحطّ الملصق من قدر الرئيسين إذ يقيم علاقات توازٍ بينهما وبين رموزٍ أجنبيةٍ مكروهةٍ محلّياً، فالأوّل يبدو متواطئاً مع العدوان الإسرائيلي، والثاني أداةٍ اقتصادية في خدمة الإمبريالية، وسياسة إفقار اللبنانيين.

العدوّ الذي تختزله هيئة معتدٍ لا وجه له ومجرّد من السمات الإنسانيّة، آلة موت، هو التصوير المتواتر للجيش الإسرائيلي الذي لجأت إليه الأطراف المنخرطة في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي. تنوب عنه رمز نجمة داود الزرقاء، بوصفها قوّةً غاشمة، استخدم عموماً للإشارة إلى العدوّ الإسرائيلي. يحمل هذا الرمز بالنسبة إلى الغربي دلالاتٍ سلبيّة وقد ينظر إليه بوصفه علامةً على معاداة الساميّة، لأن نجمة داود استخدمت لتمييز اليهود واضطهادهم أثناء الحرب العالمية الثانية. مع ذلك، وفي سياق النزاع العربي-الإسرائيلي، تشير نجمة داود، كما هو مقصودٌ في هذه الملصقات، مباشرةً إلى دولة إسرائيل، لأنها الرمز المركزي في العلم الإسرائيلي. في ملصقٍ بتوقيع المقاومة الإسلاميّة (الذراع العسكري لحزب الله)، يخلّد ذكرى مجزرةٍ وقعت في حومين التحتا، إحدى قرى جنوب لبنان، يظهر الشكل المركزي مدنيّاً مقتولاً، يتدلّى جسده من إطار نافذة. يدل الرسم بشكلٍ مجازيٍّ إلى أنّ جميع الضحايا، الذين نرى صورهم وأسماءهم أسفل الملصق لقوا حتفهم بالطريقة نفسها: عزّلاً في منازلهم. تبرز حلقةٌ عدائيةٌ من بنادق مشرّعة الحراب بلون الدم ارتكاب المجزرة؛ وكل حربةٍ تقترب من شكل الضحيّة المركزي تحمل علامة نجمة داود. يضع الملصق حدّاً فاصلاً بين الضحايا بوجوههم المعروفة وأسمائهم، وبين العدوّ كمعتدٍ مجرّدٍ من الإنسانيّة، تصوّره أسلحةٌ عنيفة (الشكل ٦. ٥).

يلخّص ملصق آخر إسرائيل بوصفها «آلة موتٍ مجرّدة من الإنسانيّة». عنوان الملصق «النازيّة الجديدة مرّت بجنوب لبنان»، يساوي بين العدوان الإسرائيلي والمحرقة (الشكل ٧. ٥). وبهذه الطريقة المشاكسة، يطلق الملصق على ضحايا المحرقة تسمية مقترفي جرائم ضد الإنسانيّة. تبرز الصورة الصليب النازي المعقوف داخل نجمة داود الزرقاء، شدّت إليها ستة فؤوسٍ تقطر دماً. هذه الفؤوس نفسها هي أشكال أساطير الموت المرعبة ـ غالباً ما يتّخذ الموت في المخيّلة الشعبيّة هيئة شخصٍ لا وجه له يرتدي ثوباً أسود، رأسه مغطّىً ويحمل

فأساً لينتزع الحياة. يحيط بصورة الملصق إطارٌ أسود، وكأنّه عجلة الموت الآلية. هكذا، تعزّز صور المعتدي الغاشم الذي لا وجه له مشاعر الخوف من العدو، والحقد عليه.

المقاومة الشعبيّة

تطل صورة المقاومة الشعبيّة، في مقابل صورة المعتدي المجرّد الذي يتّخذ هيئة آلات حربٍ مهلكة. تجسّد بعض الملصقات التناقض بين «نا» ضمير المتكلّم للجمع، و«هم»، وتقدّم الجماعة المهدَّدة في صورة بعيدة عن الخوف والتقاعس والاستسلام، تؤكّد على التصدّي الباسل والمقاومة الفعّالة في وجه العدو. يشمل تمثيل المقاومة في مواجهة الاعتداءات الإسرائيلية مفهومي الـ«ذات» المتجذّرة ثقافياً وتلك التي تحافظ على روابط طبيعيّة مع الأرض. «سنقاوم» عنوان ملصق لجبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة، يعود إلى العام ١٩٨٣؛ يمثّل هيئةً جليلةً لإنسانٍ في مواجهةٍ بطوليّةٍ مع بنادق إسرائيلية مستترة، موسومة بنجمة داود صغيرة (الشكل ٨. ٥). يجسّد شاربا الشخص الكبيران وكوفيّته التقليدية، رمزي الهُويّة الثقافيّة والكبرياء العربي، وغير ذلك من قيم الفروسيّة والرجولة. «نحن»، (عنوان الملصق) الذين «سنقاوم»، عدوّاً غريباً عن هذه الأرض وثقافتها. رُسم الرجل البطل بذراعٍ مبالغٍ في حجمها، ترتفع بجسارةٍ لتشكّل قبضةً مشدودة، كما نعرفها من خلال الأيقونة التاريخية للمناضل اليساري. هنا، في رسمٍ بالأبيض والأسود مقابل حمرةٍ قانية، تتمّ مواجهة البنادق المهلكة بأيقونات القوّة الرجوليّة والنهوض الشعبي.

في ملصقٍ آخر يعود تاريخه إلى مطلع ثمانينات القرن الماضي، تنبثق قبضةٌ مشدودةٌ من الأرض لتتحدّى صورةً ظليلةً لطائرةٍ عسكريّةٍ إسرائيلية، تطلق قنابلها من سماءٍ مضرّجة بالأحمر (الشكل ٩. ٥). يعرض هذا الملصق أكثر من صورةٍ شاعريّةٍ للذات. فهي تمثّل المقاومة الشعبيّة، ترمز إليها مجدّداً قبضةٌ مشدودةٌ تتجذّر بإحكامٍ في الأرض كأنّها شجرة. يواجه العدو، الظل الأسود، آلة الحرب المعاصرة، رسوخُ شعبٍ يرتبط بأرضه على نحوٍ طبيعي. يتكرّر في ملصقاتٍ كثيرة تصوير الجيش الإسرائيلي كآلة حرب من خلال رموز تقنيّات الحرب الحديثة ـ بنادق وطائرات مقاتلة وغارات جويّة (الأشكال ٨. ٥ـ١٢. ٥). في معظم هذه الملصقات، يوضع العدوّ المهدِّد بما يملكه من أدواتٍ عسكريّة هائلة حديثة في مواجهة مقاومةٍ مدنيّةٍ، تشحن قوّتها أيقونات الهُويّة الثقافيّة والعزيمة الإنسانيّة.

يقترن تجسيد المقاومة الشعبيّة بفكرة الصمود المدني. كلمة «صمود» المستعادة بشكل متكرّر في الشعارات السياسيّة، وفي أغاني المقاومة الشعبيّة وملصقاتها، ارتبطت بدلالاتٍ سياسيّةٍ تتعلّق بأشكال المقاومة المدنية. كما تمّ التعبير عن مفهوم الصمود بصَرياً

في الملصقات. تمثّل القبضة المرتبطة بإحكام بالأرض، في الملصق المذكور آنفاً، إحدى طرق تصوير فكرة الصمود المدني: التشبّث بالأرض كفعل تحدٍّ للعدوّ الغازي. تلمّح ملصقاتٌ أخرى إلى هذا المفهوم، داعيةً جميع أعضاء الجماعة ـ رجالاً وأطفالاً ونساءً ـ ليكونوا مشاركين فاعلين في كفاح شعبي. يصوّر ملصقٌ لمنظّمة العمل الشيوعي، في أواخر السبعينات، أسرةً مؤلّفةً من أمٍّ وأبٍ وولد يتشبّثون بمنزلهم الصغير على نمط العمارة المحلّية، إذ يتعرّض لغارةٍ إسرائيلية. يؤكّد العنوان على نحوٍ ساخر «"السلام" الأمريكي-الإسرائيلي في لبنان» (الشكل ٥.١٢). وهناك ملصق آخر لحركة أمل، صدر في منتصف الثمانينات تقريباً، يجسّد بأسلوب القصص المصوّرة ساحة معركة، حيث يواجه أعضاء الجماعة بشجاعةٍ غارةً جويّة، محطّمين بأيديهم العارية رمز إسرائيل نفسه (الشكل ٥.١٠). تطمح مثل هذه الصور إلى تمكين الجماعة عبر توطيد صورة التضامن المشترك الراسخ الذي يتحدّى تقنيّة العدوّ العسكريّة المتقدّمة.

من بين نماذج كين الأوّلية المذكورة آنفاً، تصوير العدوّ كعدوّ لله، وهو أمرٌ لا يشرعن التصوّر العدائي للآخر فحسب، بل يقدّس مقاومته أيضاً. يندرج في هذه المقاومة الإيمان بأن «الله معنا» وأنه لذلك سيساعد«نا» في كفاح«نا». يستعيد ملصق لحركة أمل مثلاً، للتأكيد على هذا الإيمان، صورةً مجازيةً لقصّة دينيّة تؤكّد عليها آيةٌ قرآنيةٌ موازية (الشكل ٥.١١). تشير الآية إلى التدخّل الإلهي الذي أنقذ الكعبة من هجوم العدوّ، حين لم يستطع حماتها مقاومة جيشه الجبّار. أسقط سربٌ من الطيور وابلاً من الحجارة دمّر الغزاة. هنا نُقل سرد التدخّل الإلهي إلى السياق اللبناني، إذ يصوّر الرسم وابلاً من الحجارة يدمّر الجيش الإسرائيلي. من خلال الربط بين النص الديني وشعار «مقاومة... مقاومة... حتى التحرير»، يؤكّد صانعو الملصق أنّ الله مع المقاومة.

في جميع الحالات، صوّرت المقاومة بوصفها مقاومة شعبيّة، بطوليّة، تتغلّب رمزيّاً على العدوّ الأجنبي. مع ذلك، تختلف تركيبة رموز القوّة الشعبيّة لدى كل معسكرٍ محلّي عن غيرها. فالمقاومة الشعبيّة في تمثيلات ملصقات الجبهة اللبنانيّة، تتّخذ شكل تداعياتٍ بصَريّة مختلفة. إنّها تربط مفهوم الـ«نحن» بالمدافعين عن لبنان وسيادته، في مواجهة القوّات المسلّحة الأجنبية الموجودة في مناطقها، وتحديداً التنظيمات الفلسطينيّة والجيش السوري. بخلاف ملصقات مقاومة الاحتلال الإسرائيلي التي تشدّد على الإرث الثقافي والارتباط بالأرض، تبرز في ملصقات الجبهة اللبنانيّة رموز دولة الوطن اللبناني الحديثة: شجرة الأرز [إشارةً إلى العلم اللبناني] وخريطة لبنان المرتبطين بالسيادة الوطنيّة. تندرج هذه العلامات في إطار صورة الذات المناقشة آنفاً، بوصفها جماعةً عصريّةً على تضادٍّ مع عدوٍّ متخيّل، يقدّم باعتباره متخلّفاً وقبليّاً.

هنا تمكن العودة إلى ملصقٍ تناولناه في مطلع الفصل، يشير بوضوحٍ إلى قوّات الردع العربيّة بوصفها «قبائل همجيّة عربيّة». تركّز رسالة الملصق على مقاومة عين الرمّانة وصمودها، كما يؤكّد العنوان الرئيسي «كل عيون الدنيا تنام وتسهر عين الرمّانة» (الشكل ٥.١٣). تتمتّع

عين الرمّانة، وهي منطقةٌ في القطاع الشرقي المسيحي من محيط بيروت، تقع على خطّ التماس، بقيمةٍ كبيرةٍ لدى الجبهة اللبنانيّة خصوصاً، وفي الوعي المسيحي الطائفي عموماً. فهي الموقع الذي انطلقت منه الحرب الأهليّة رسميّاً في العام ١٩٧٥. كما أنها المنطقة التي تعرّضت لقصفٍ عنيفٍ من جانب الجيش السوري في العام ١٩٧٨. تشخصنت المدينة على هيئة بناءٍ سكنيٍّ حديثٍ يرتدي زي مقاتل، ورغم تعرّضه للدمار، يسحق العملاق عدوّاً تافهاً تميّزه رقعة «القبائل الهمجيّة العربيّة». تشكّل المقاومة في هذا الملصق دمجاً بين المقاومة المدنيّة (يمثّل عينَ الرمّانة البناء السكني) والمقاومة العسكريّة (البناء يرتدي حذاء مقاتل). يتكرر مثل هذا الدمج الذي يشكّل المقاومة في ملصقات الجبهة اللبنانيّة، ناقلاً صورةً للذات تتكوّن من جماهير مدنيةٍ معسكرةٍ في مواجهة الأعداء (الأشكال ٥.١٥-٥.١٨). استخدام أسلوب الرسوم الهزليّة في الملصق، هو تصويرٌ حرفيٌّ لتعبيرٍ شعبي: «سنحمل [الجبهة اللبنانيّة] قضيّة لبنان على ظهرنا، ونحافظ على شعلة الإيمان بلبنان». يصوّر ملصقٌ آخر التعبير نفسه، تحت عنوان «نحو الاستقلال» (الشكل ٥.١٤)، في أسلوب تصويري متميّز، مشكّلٍ وفق مربّعات قياسية ملوّنة. قد يكون مستوحىً من ألعاب الفيديو المحدودة الوضوح (low resolution) في ذلك الوقت (أنتج الملصق في العام ١٩٨٠) أو أنّه مشغولٌ ببساطة على دفترٍ ذي خطوط متقاطعة على شكل مربّعات، وفي كلّ الأحوال، تنطوي الصورة على جماليّة معاصرة.

تهجير وإنتماء

المتخيّل الجمعي تساهم، أيضاً، في تشكّله ذاكرة جماعة معيّنة، والحكايات التي ترتبط بمكان الانتماء الذي يدعى «موطناً». وحين تكون علاقة الجماعة بالموطن ممزّقة، يصبح ذلك المكان فضاءً محوريّاً لهذا المتخيّل الذي ينضح بالصور والرموز. «لا يقتصر الأمر على ما يتمّ تذكّره فحسب، بل تدخل عناصر أساسية مثل كيفيّة التذكّر وآليّته»، هذا ما يلاحظه إدوارد سعيد في مقالته «اختراع، وذاكرة، ومكان». «إنها مسألةٌ تتعلّق بطبيعة التمثيل المشحونة، لا بالمحتوى فقط».[٧] وتمثُّل مكان الانتماء لا يقتصر على النشاط السكوني لذاكرة الفرد، بل يتعدّاه إلى إعادة إنتاج الصور التي تعطي معنىً سياسيّاً يعزى للذاكرة الجمعيّة. فتلك الذاكرة تنتقي من مخزونها أحداث الماضي التي سيعاد بناؤها، ويتمّ تثبيتها لتشكّل علامات أساسية في تحديد الهُويّة الجمعيّة.[٨] على هذا النحو، تحفظ الذاكرة الجمعيّة لمكان الانتماء هُويّةً متماسكةً وسرداً لجماعةٍ نازحة، تخلق أملاً وتحشد شعبها حول دافعٍ مشترك: العودة إلى «الموطن».

كان النزوح أمراً شائعاً في لبنان زمن الحرب. غادرت أسرٌ بيوتها موقّتاً، لتبحث عن ملاذٍ آمن داخل لبنان وخارجه حسب إمكاناتها الاقتصادية. لكنّ فقدان الاستقرار هذا، يبقى أقلّ

وطأةً على الجماعة من التهجير القسري الناتج عن الترحيل العنيف والاحتلال العسكري. في الحالات تلك، ترتبط فكرة «خسارة ميدانية» التي تطلق على ساحات المعارك، مع فكرة «موطن مفقود» وتخصبها بمعنىً سياسي. إذ إن الرغبة في العودة إلى «الموطن» تستدعي كفاحاً لاسترداد «الأرض المسلوبة».

ميّز التهجير والانتماء خطاب أطرافٍ سياسيّةٍ لبنانيّة متنوّعة، في لحظاتٍ فاصلة من تطوّر أحداث الحرب. كان للملصقات نصيبها في تأسيس تمثيلات أماكن الانتماء ونشرها. وكما أسلفنا، فإنّ تمييز الخصم المعادي ضروري لبناء هُويّةٍ جمعيّة. لا بد من إضافة عنصر مهمّ هنا هو أنّ تصاوير أمكنة الانتماء تلعب دورها كمواقع تعبئةٍ سياسيّةٍ في صراع الهيمنة المفترض. فهي تصون التعريف الجماعي للمكان/الموطن، وتحشد الجماعة لاسترداد الموطن/الأرض المسلوبة. كما أنّ التداعيات البصَريّة للموروث والفن الشعبي، وتقاليد القرية والطبيعة ومشاهدها، توطّد التصوّر الجماعي عن «موطنٍ» سابقٍ مُشرَبٍ بتاريخٍ من الممارسات الاجتماعيّة المرتبطة به. فملصقات المقاومة الشعبيّة ضدّ الاحتلال الإسرائيلي التي أشرنا إليها أعلاه، مفعمةٌ بعلامات انتماءٍ ثقافيٍّ يقترن بمفهوم الصمود والالتصاق بالأرض. ويمكن القول إن صورة العدوّ ليست دوماً حاضرةً في ملصقاتٍ تمثّل أماكن الانتماء، علماً أنها ليست غائبةً كليّةً. فهي موجودةٌ ضمناً لأنها سبب تهجير الجماعة ومعاناتها.

الجنوب

«الجنوب» علامةٌ مشحونةٌ لغوياً، تشير إلى مستوياتٍ مختلفة من المدلولات الثقافيّة والاقتصادية والسياسيّة، تتكثّف مجتمعةً في هذه الكلمة. يعرف الجنوب، في إطار جغرافية لبنان الطبيعية، بوصفه مشهداً خصباً من حقولٍ زراعيّةٍ أحرزت أنماطاً اقتصاديةً واجتماعيّةً خاصّةً تتصل بحراثة الأرض والفلّاحين. على مستوى الاقتصاد السياسي، وبوصفه منطقةً ريفيّة، عانت تاريخياً من الحرمان وإهمال الدولة في ما يتعلّق بخطط التنمية. أمّا سياسيّاً، ومع نهوض حركات المقاومة الفلسطينيّة في نهاية الستّينات، فقد صار الجنوب نقطة انطلاق العمليّات الفدائيّة على الحدود مع فلسطين المحتلّة، واكتسب منذ ذلك الوقت موقعاً سياسيّاً رمزيّاً يرتبط بالكفاح التحرّري المتّصل بالنزاع العربي-الإسرائيلي. أمّا الاجتياح الإسرائيلي الأوّل لجنوب لبنان في العام ١٩٧٨، والغارات الجوّية المتواصلة، والاحتلال اللاحق في العام ١٩٨٢، فقد عملت على ترسيخ «الجنوب» كأيقونةٍ للمقاومة الوطنيّة في خطاب الصراع العربي-الإسرائيلي. ويبرز ملصقٌ أصدرته الحركة الوطنيّة اللبنانيّة حوالي العام ١٩٨٠، على نحوٍ رمزي، المنطقة المحتلّة من جنوب لبنان ضمن خريطة العالم العربي (الشكل ٥.٢٠). توضح الصورة عنوان الملصق الذي يعلن مجازياً أنّ «شمس العرب تشرق من الجنوب». لقد بُنيَت طبقات المعنى حول فكرة «الجنوب»، جاعلةً

٧ قدّم سعيد دراسته «اختراعٌ، وذاكرةٌ، ومكان» في مداخلته في محاضرةٍ حول «آفاق المشهد في فلسطين» انعقدت في جامعة بير زيت في الضفة الغربية في العام ١٩٩٨؛ أوردها W.J.T. Mitchell(ed.), *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), p. 242.

٨ سعيد: «اختراعٌ، وذاكرةٌ، ومكان».

منه رمزاً مشحوناً، تتداخل فيه سياسة المقاومة والصراع الطبقي مع المشهد الطبيعي لتلك البقعة الخصبة. التمثيلات الرمزيّة للـ«جنوب»، منحت مشهد الأرض والطبيعة، دلالات انتماء مشحونة وجدانيّاً وسياسياً. وهذا الربط يحشد، بطريقة فعّالة، أفراد الجماعة في سبيل المقاومة والكفاح التحرّري. هكذا أصبح «الجنوب» موضوع ملصقات شتّى الأطراف السياسيّة، ومنظّمات المقاومة المدنيّة، وعمل على تصميمها فنّانون بارزون (انظر الفصل الأول).

يتمثّل المتخيّل الجمعي المشاد حول «الجنوب» بكثافةٍ في عددٍ من الملصقات التي تظهر الناس مكمّلين للأرض وللطبيعة. تشكّل أجسادهم استمراريةً طبيعيةً للمشهد، وغالباً في تصوّرٍ رمزيٍّ طاغٍ. يوضح مثالان من هذه الملصقات مفهوم الانتماء «الطبيعي» هذا، حيث تكون الكينونتان (أرض وشعب) متلازمتين، يصعب فصلهما. صدر كلا الملصقين بعد الاجتياح الإسرائيلي الأوّل في العام ١٩٧٨. يُظهر أولّهما، وهو لحركة «المرابطون» الناصرية، يداً تغرس عميقاً في تربة مشهدٍ جبلي أخضر تستلقي في أعماقه قرى مدمّرة (الشكل ٥.٢١). حجم اليد مبالغٌ فيه، إذ تبدو أقرب إلى حجم الجبل، مشكّلةً امتداداً لخطوطه ومنحنياته، وفي الوقت نفسه تنتثر قطرات دمٍ حول الأصابع والذراع. يصوّر الملصق، مرتكزاً على عنوانه «في الجنوب صامدون»، استمرار مقاومة الانفصال عن الموطن الطبيعي وثبات هذه المقاومة. أمّا الملصق الثاني، وهو للحركة الوطنيّة اللبنانيّة، فيصوّر حشداً يشبه جماعة مسلّحين يقفون بفخرٍ رافعين بنادقهم (الشكل ٥.٢٢). تحت المقاتلين نقرأ عنوان الملصق: «الجنوب»، وقد شُكّلت حروف الكلمة كأنّها منحوتةٌ من صخرٍ أصمّ. يملأ طلاءٌ أصفر كلاً من الصخر والحشد، على خلفية حمراء تلفت النظر. يوحّد اللون الأصفر الكينونتين في كتلةٍ واحدة: «الجنوب» وشعبه، الصخر الأصمّ وحماته.

«جبلنا»

في موقعٍ جغرافيٍّ مختلف وظروفٍ سياسيّةٍ مختلفةٍ، شكّل التهجير الشامل للجماعة المسيحية من قراها في الجبل موضوع سلسلةٍ من الملصقات أنتجت القوّات اللبنانيّة معظمها، تمثّل نمطاً مختلفاً تماماً للتداعيات البصَريّة المتعلّقة بالمقاومة و«الموطن».

كان التهجير، الذي حدث أساساً بين العامين ١٩٨٣ و١٩٨٤، نتيجة معارك ضارية نشبت في الجبل بين الجماعتين الدرزيّة والمسيحيّة، بقيادة الحزب التقدّمي الاشتراكي والقوّات اللبنانيّة على التوالي. تسبّبت معارك الجبل بخسائر فادحة في صفوف القوّات اللبنانيّة، أدّت إلى انسحابها من الجبل الذي أحكم السيطرة عليه الحزب التقدّمي الاشتراكي. تزايدت في ذلك الوقت جهود الإعلام، وصدر مزيدٌ من الملصقات لتعبئة مقاتلي القوّات اللبنانيّة. تؤكّد هذه الملصقات مجدّداً على ضرورة المقاومة العسكريّة بالنسبة إلى الجماعة المسيحية، للدفاع الفعلي عن «موطنها» المهدّد ووجودها في المنطقة. كان جبل لبنان موطناً تاريخيّاً للمسيحيّين

بأغلبيّتهم المارونيّة المهيمنة، وكان ملاذهم في منطقة الشرق الأوسط على مدى قرون.

تزامنت معارك الجبل مع شيوع حالةٍ من اليأس أعقبت، في العام ١٩٨٢، اغتيال بشير الجميّل القائد العسكري للقوّات اللبنانيّة (انظر الفصل الثاني). تحوّل نداء رصّ الصفوف «بشير حيٌّ فينا ليبقى لبنان» إلى شعارٍ استخدم في حملة ملصقاتٍ موجّهة لمقاتلي القوّات اللبنانيّة والجماعة المسيحية المهدّدة على نطاقٍ أوسع. يصوّر أحد هذه الملصقات أيقونةً مستنسخةً لمحاربٍ بعتاده الكامل، مستعدٍّ للقتال (الشكل ٥.٢٣). تتكرّر أيقونة المقاتل قرب لوغو القوّات اللبنانيّة الذي يشكّل المادّة الأساسية في تكوين الملصق، ويتمدّد في الجزء السفلي من الملصق مشهد جبالٍ تشرق منها الشمس. يستخدم تكوين الملصق العناصر نفسها الممثّلة في شعار «بشير حيٌّ فينا»، الحاضر في الزاوية اليسرى السفلى. كما أنّ السطور الثلاثة من شعار الملصق «رفيقي أنت البطولة. أنت الإيمان. أنت بقاء لبنان» مقتبسةٌ من ملصقٍ نصّي من الحملة نفسها (الشكل ٥.٢٤)، يحيّي المقاتل النبيل بوصفه من حماة الجماعة المسيحية المهدّدة:

> رفيقي المقاوم... بصمودك حافظت على وجودنا المسيحي الحرّ الكريم في هذا المحيط
> أنت درع شعبنا المسيحي... وضمان ديمومته... بسقوطك يسقط
> إنّ بقاءنا إذاً رهنٌ بإيمانك وصمودك...بشير حيّ فينا ليبقى لبناننا

تحضر أيقونة المقاتل بعتاده الكامل، مجدّداً، في ملصقٍ آخر (الشكل ٥.٢٧). يصوّره رسمٌ غنيٌّ بالتفاصيل، ويشابه الرسم الظلّي للمقاتل السابق ووضعيّته، لكن بدلاً من المقاربة الديناميكية، كما لو أنه جاهزٌ للقتال، يبدو راسخاً في موقعه.

تثبت عبارة «باقي هون» تشبّثاً توحي به الصورة. تشير كلمة «هون» إلى مشهدٍ خلف شخص المحارب: جبال تؤوي قريةً لبنانيّةً فاتنةً بمنازلها الحجريّة ذات السقوف القرميدية الحمراء، وأشجاراً خضراء وكنيسة القرية. تشيّد تشكيلة الرموز المختارة، التراث والإيمان والمشهد الطبيعي، التداعيات البصَريّة لـ«موطن الضيعة» الرومانسي. هكذا تجسّد صورة متخيّلٍ جمعي لمكان الانتماء بالنسبة إلى الجماعة المسيحية النازحة.

صمّم شعار على شكل أيقونة تمثّل الضيعة، حاملةً الرموز نفسها، إضافةً إلى مُزارعٍ يحرث الأرض وينبوع (عين) القرية، وهي رموزٌ حاضرةٌ على نحوٍ نمطيٍّ في الحكايا الشعبيّة، والأشعار والأغاني التي تتغنّى بتراث جبل لبنان. نُشرت الأيقونة، ترافقها عبارة «جبلنا: إنسان، وأرض وتـراث» في مجلّات القوّات اللبنانيّة وكذلك في ملصقاتها، موطّدةً تمثيل الموطن المسلوب وداعيةً لاستعادته (الشكل ٥.٢٥). ميلاد أطفال «جبلنا» عنوان ملصقٍ يبرز الأيقونة بوصفها صورته المركزية. أطفالٌ بثيابٍ رثّة، تلمح إلى حالة الفقر التي سبّبها التهجير، يمشون

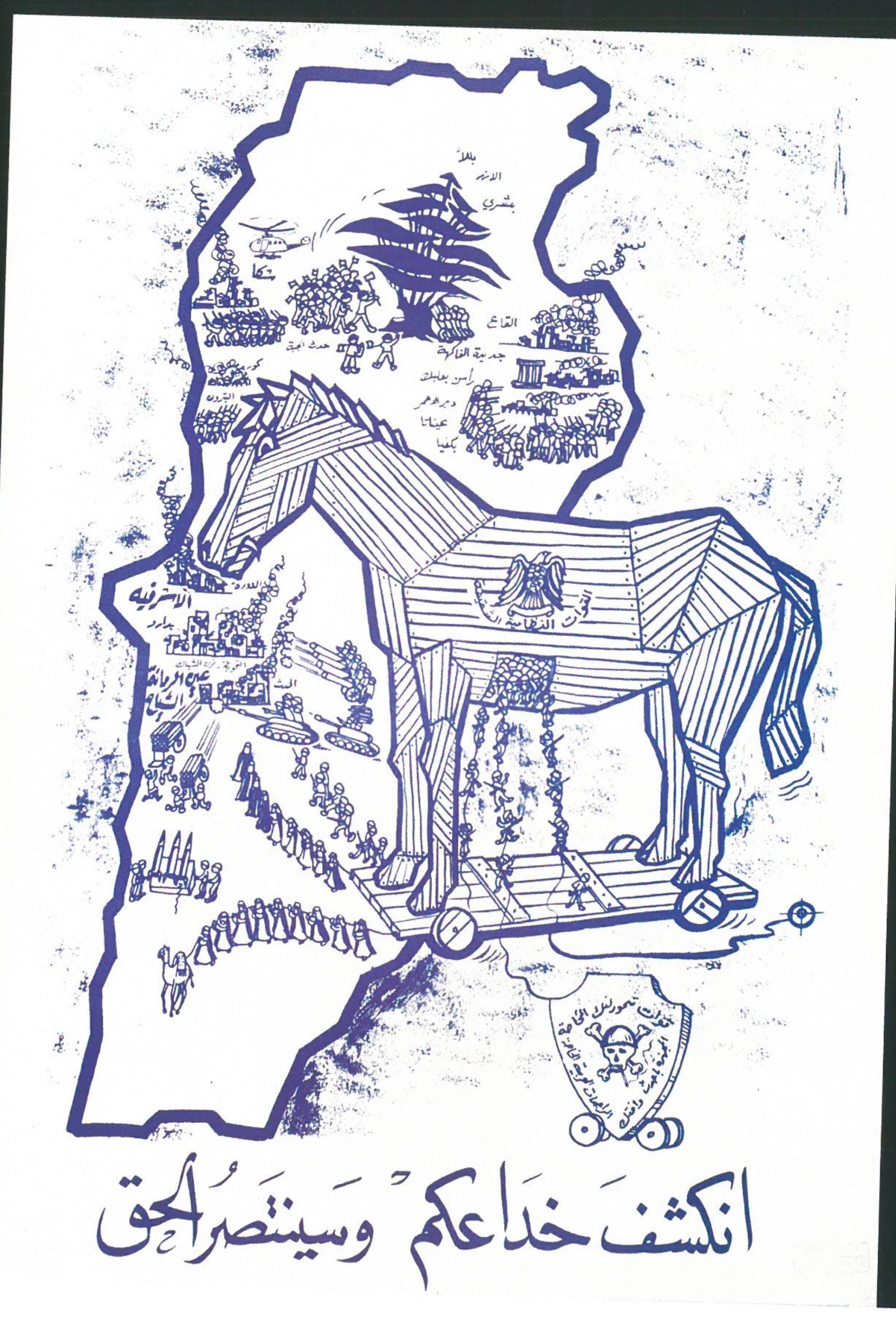
على دربٍ تؤدّي بهم إلى «جبلنا»، يرسّخ ذلك عبارة «العيد الجاية بالضيعة» (العيد المقبل في القرية). رسالة الملصق مفعمةٌ بالأمل، لكنّ تأكيدها يرتكز على كفاحٍ ضروري لتحقيق توق الأطفال الرمزي إلى عيد الميلاد في «الموطن» (الشكل ٥.٢٦).

ملاحظات ختاميّة

تظهر الملصقات التي ناقشناها آنفاً تراكبات صراع الجماعة السياسيّة، حيث تتجسّد رمزيّاً تصوّرات الذات الجماعية المتعلّقة بالخصم المعادي عبر الصور. من ناحيةٍ أخرى، وبالأمثلة المضروبة عن الحالات المذكورة آنفاً، تتنوّع تشييدات الانتماء الجماعية وفق أنماط النضال السياسي. ويمكن ختاماً، اقتراح تلخيص مكثّف للتمثيلات التي تناولناها أعلاه، وتقديم بعض المقارنات والاستنتاجات.

غالباً ما تمثّلت المطالبة بـ«الجنوب» والصراع مع إسرائيل بمقاومةٍ شعبيةٍ في مواجهة عدوٍّ ذي طبيعة عسكريّة طاغية. تشكّلت الذات رمزيّاً عبر علاقةٍ جوهريّةٍ بين الشعب وأرضه، حيث تبرز علامات مشحونة سياسيّاً للمشهد الطبيعي والتراث الثقافي. يتعارض هذا التأكيد الثقافي للذات مع تمثيلٍ تجريدي لإسرائيل بوصفها آلة حربٍ حديثةٍ مجرّدةٍ من الإنسانيّة، صورةً مخيفةً لعدوٍّ لا وجه له. رغم تركيزها على الطابع الثقافي المحلّي، لا تنحصر صورة الجنوب بمعنىً جغرافي ضيّق مقتصر على الأراضي اللبنانيّة، إذ تم ربط مقاومة احتلال جنوب لبنان بالصراع الإقليمي والتصوّرات الوطنيّة التي تضع إسرائيل في إطار الآخر المعادي. هذا ما يشير إليه أحد ملصقات الحركة الوطنيّة اللبنانيّة المذكور آنفاً من خلال إبراز جنوب لبنان ضمن خريطة العالم العربي. أمّا الحزب السوري القومي الاجتماعي فيربط مقاومته في لبنان، كما بيّنا في الفصول السابقة، بكفاحٍ أكبر لبناء الأمّة السوريّة؛ مثلما ربط حزب الله مقاومته بتحرير أمّة المسلمين (انظر الشكلان ٣.١، و٣.٣٠).

في الآن ذاته، تمّت عسكرة الصراع الداخلي على الجبل بقوّة، فقدّمت ملصقات القوّات اللبنانيّة نموذج محاربٍ منضبطٍ معبَّإٍ لحماية وجود الجماعة المسيحية. تقابل صورة الذات هذه صورة العدوّ المصوّر على هيئة معتدٍ وحشيٍّ ومتخلّف، كما ظهر في ملصقٍ يبرز «القاتل» الدرزي في مقابل «المقاتل» المسيحي (الشكل ٥.٢). تقاسمت الملصقات المصمّمة خلال معارك الجبل مع الملصقات السابقة التي أصدرتها الجبهة اللبنانيّة حوالي العام ١٩٧٨، لتجريم قوّات الردع العربيّة والقوّات السوريّة على نحوٍ خاص، نموذج التمثيلات الازدرائيّة للعدوّ التي تتناقض مع الذات العصرية (همجي - قبلي مقابل عصري - قومي، ومتوحّش - معتدٍ مقابل متحضّر - عسكري). وعلى الرغم من استمرارية ادّعاء التفوّق الحضاري على خصوم الجبهة اللبنانيّة، تمكن ملاحظة



٥.١ ج. ١٩٧٨ـ١٩٧٩
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم

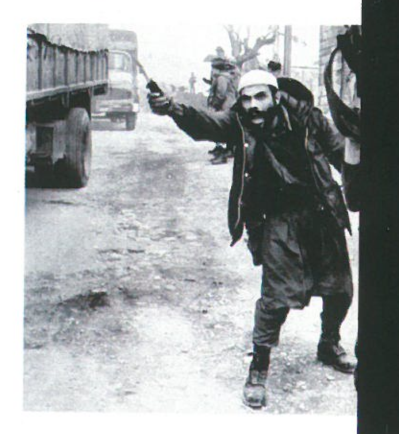
التحوّل في صورة الذات المرتبطة بها. يمكن تتبّع التحوّل في صلته بالصراع المتبدّل، ونمط العدوّ المستهدف الذي يحدّد الذات. اعتمدت التداعيات البصَريّة لملصقات أواخر السبعينات، على رموزٍ قوميّة (علم لبنان وخارطته) عزّزت صورة دولةٍ لبنانيّةٍ حديثة. الحدود المتخيّلة لهُويّة الجماعة السياسيّة، بالصلة مع العدو، رسمت على مستوى حدودٍ وطنيّة، عزلت معها خريطة لبنان عن محيطها. على نحوٍ معاكس، سادت في الصراع الداخلي على الجبل رموز التراث وتقاليد القرية والدين، لتشكّل مكوّنات هُويّة الجماعة السياسيّة نفسها وانتماءها.

هذا لا يدلّ على كيفية تشكّل الهُويّات عبر الصراع السياسي فحسب، بل إنه يخلق كذلك مفارقةً واضحة. قد يتهيّأ لنا أننا أمام تمثيلين متعارضين للذات، أحدهما عصريٌّ وقومي، يؤكّد: «أنا لبناني»، والآخر تقليدي وضيّق: «أنا مسيحي من الجبل». لكن لا بدّ من الاستدراك بأن هذين التمثيلين للذات مرتبطان بإحكام. فالمفهوم الأوّل، يدّعي أنّ استمرارية المشروع الحديث للدولة-الوطن مهدّدةٌ بالضياع، بينما يجسّد الزعم الآخر خوفاً من حدوث انقطاعٍ في السرد ذاته الذي أدّى إلى تشكيل الوطن اللبناني. في الحقيقة، أقيمت الدولة اللبنانيّة الحديثة (بعد إعلان دولة لبنان الكبير العام ١٩٢٠) بوصفها توسيعاً لمقاطعة جبل لبنان، هكذا ظهرت الهُويّة اللبنانيّة وفكرة الموطن عبر الموارنة الحاكمين. ما يعني أنّ خسارة «موطن» الجبل ضمن الخطاب المهيمن للجماعة المسيحية المارونيّة، يخلّ بحقّ المطالبة بوطنٍ قومي. «جبلنا» هو، في نهاية المطاف، في صلب «لبناننا».

تمكن مشاهدة مثل هذا التحوّل في تمثيل الذات لدى الحزب التقدّمي الاشتراكي، خلال الفترة نفسها، أثناء معارك الجبل. نشير تحديداً إلى ملصق فاضح خلّد، في العام ١٩٨٤، انتصار الحزب التقدّمي الاشتراكي في الجبل، وقد صدر في سياق إحياء الذكرى السنويّة لاغتيال كمال جنبلاط مؤسّس الحزب في السادس عشر من آذار/مارس (الشكل ٥.٢٨). يبرز الملصق صورةً فوتوغرافيةً كبيرةً لمراهق، يمشي بثقةٍ حاملاً بندقيةً من طراز كلاشنكوف، وتضيء وجهه ابتسامة رضى. يدلّ العنوان الموجز، والوجداني في آنٍ معاً، إلى معنى الصورة، ويؤطّر مجمل رسالة الملصق ضمن خطاب الحماية الذاتية للجماعة: «ابن الجبل». يعرض الملصق، في تحيّةٍ لزعيمه الراحل، مفخرة الجبل في تنشئة فتيةٍ جسورين سيحملون مسؤولية حمايته ومساندته. علاوةً على ذلك، تحوّل كمال جنبلاط «رمز لبنان العربي العلماني التقدّمي» إلى زعيمٍ درزي تقليدي، في ملصقٍ يبرز صورته الشخصيّة بصحبة رموز الطائفة الدرزيّة وتقاليدها الجبليّة (الشكل ٢.١٩).

قام الصراع على «جبلنا»، في خطاب كلٍّ من القوّات اللبنانيّة والحزب التقدّمي الاشتراكي، على أساس هُويّاتٍ طائفيّة. وتراكب هذه الهُويّات، يدفع إلى الواجهة ذكريات عداواتٍ عنيفةٍ قديمة، تعود بتاريخها إلى أواسط القرن التاسع عشر. هكذا تبدو الحدود المبنيّة في تصوّر كل جماعةٍ، في علاقتها مع الجماعة الأخرى، قديمةً وجوهريّةً ومتواصلة في انتمائها لـ«جبلها».





٥.٢ حزب الكتائب اللبنانيّة، ١٩٨٣
مجهول، ٥٠ × ٧٠ سم

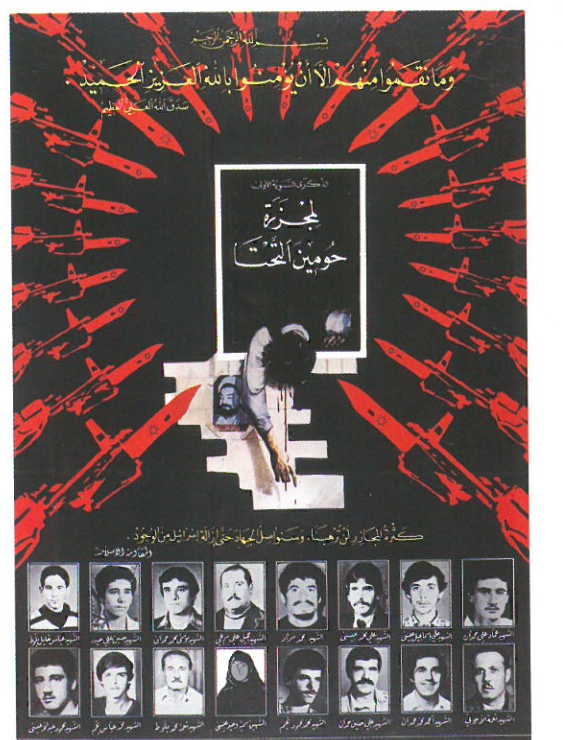


٥.٣ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ١٩٧٩
مجهول، ٦٤ × ٤٧ سم



٥.٤ حركة الناصريين المستقلّين «المرابطون»، ١٩٧٧
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم





٥.٥ تجمّع العلماء المسلمين، ١٩٨٥
مجهول

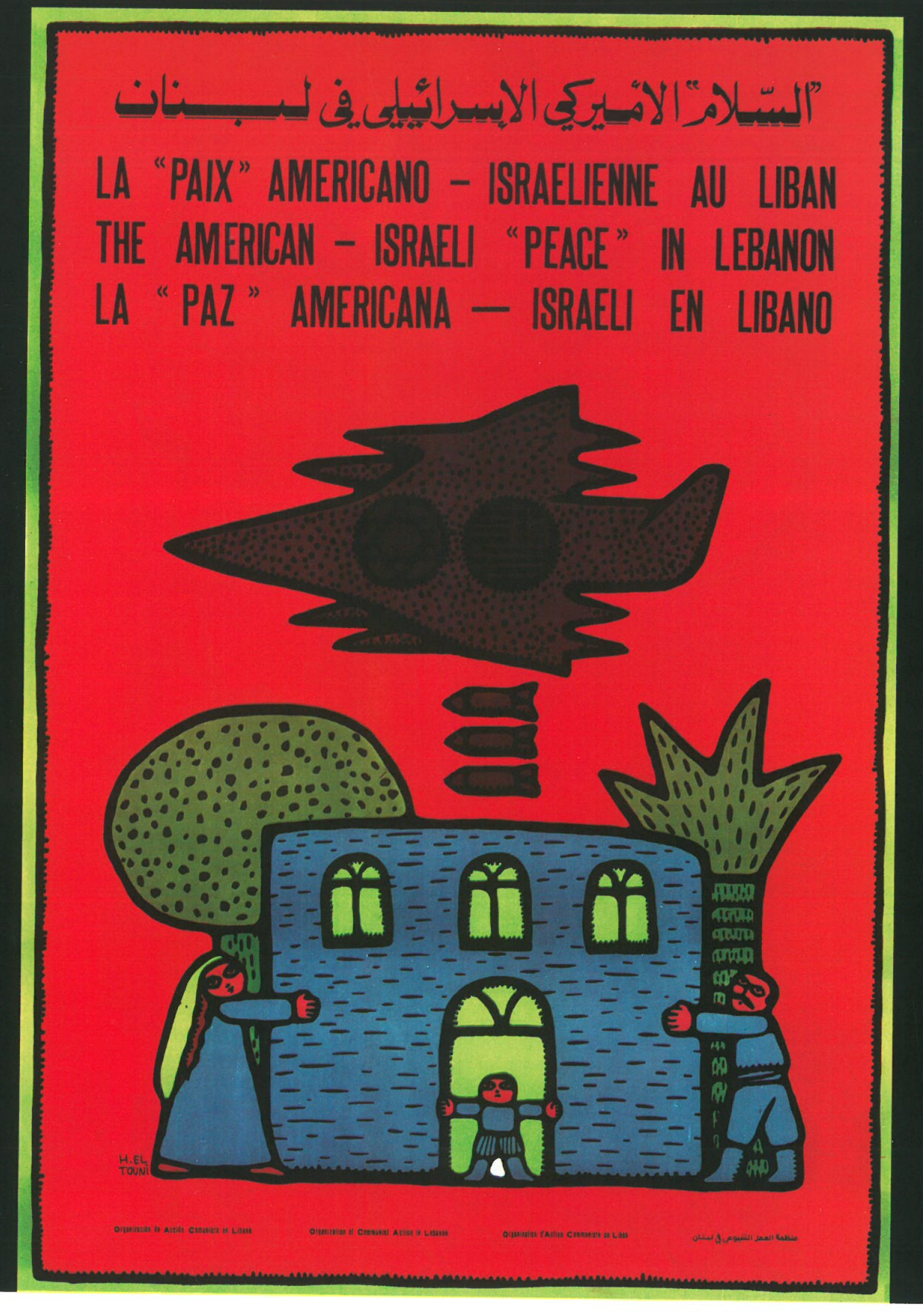
٥.٦ المقاومة الإسلاميّة / حزب الله، ١٩٨٦
محمد إسماعيل، ٦٠ × ٤٠ سم

النازيّة الجديدة
مرّت بجنوب لبنان..
وزارة الجنوب

٥.٧ وزارة الجنوب، ح. ١٩٨٣ ـ ١٩٨٥
إبن الجنوب، ٧٠ × ٥٠ سم

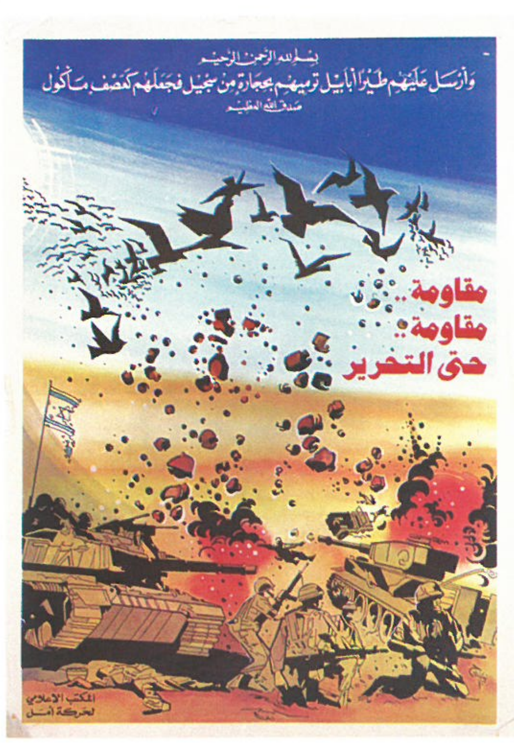


٥.٨ المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة / وزارة الجنوب، ١٩٨٣
ناظم عيراني، ٦٤ × ٤٨ سم



٥.١٢ منظّمة العمل الشيوعي في لبنان، ح. ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩
حلمي التوني، ٦٢ × ٤٢ سم





٥.١٠ حركة أمل، أواسط الثمانينات
نبيل قدوح، ٦٠ × ٤٠ سم

٥.١١ حركة أمل، أواسط الثمانينات
نبيل قدوح، ٧٠ × ٥٠ سم



٥.٩ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ح. ١٩٨١
مجهول، ٦٤ × ٤٨ سم

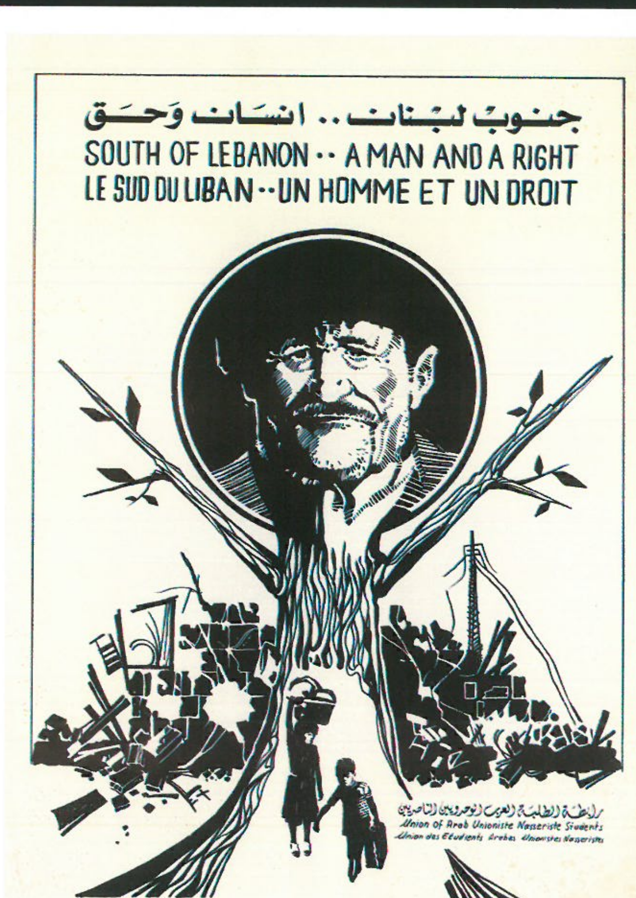
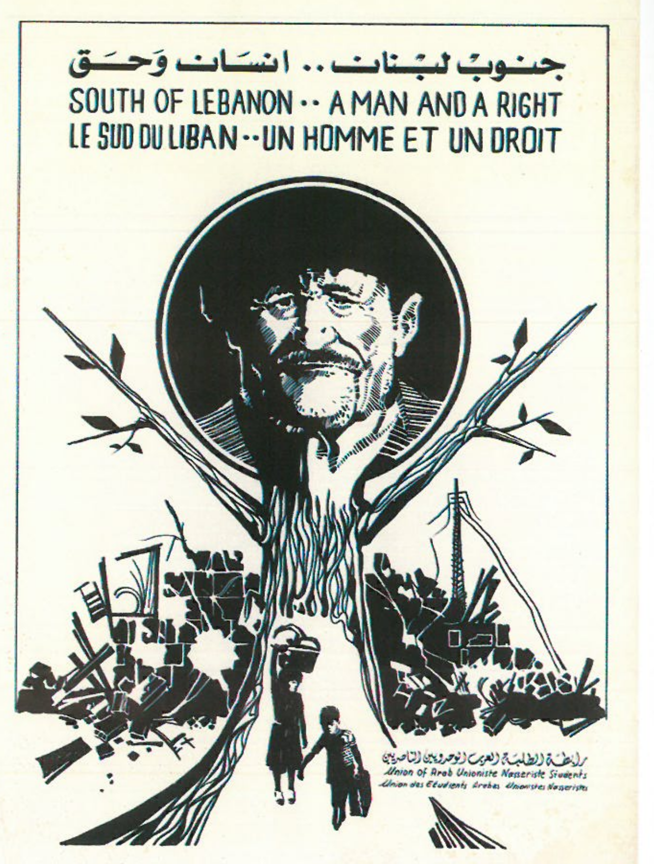


٥.١٤ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٠
مجهول، ٤٩ × ٣٥ سم

٥.١٣ ح. ١٩٧٨ _ ١٩٧٩
مجهول، ٦٩ × ٥٠ سم



٥.٢٠ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ح. ١٩٨٠
مجهول، ٦٤ × ٤٩ سم

٥.١٩ رابطة الطلبة العرب الوحدويّين الناصريّين
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم



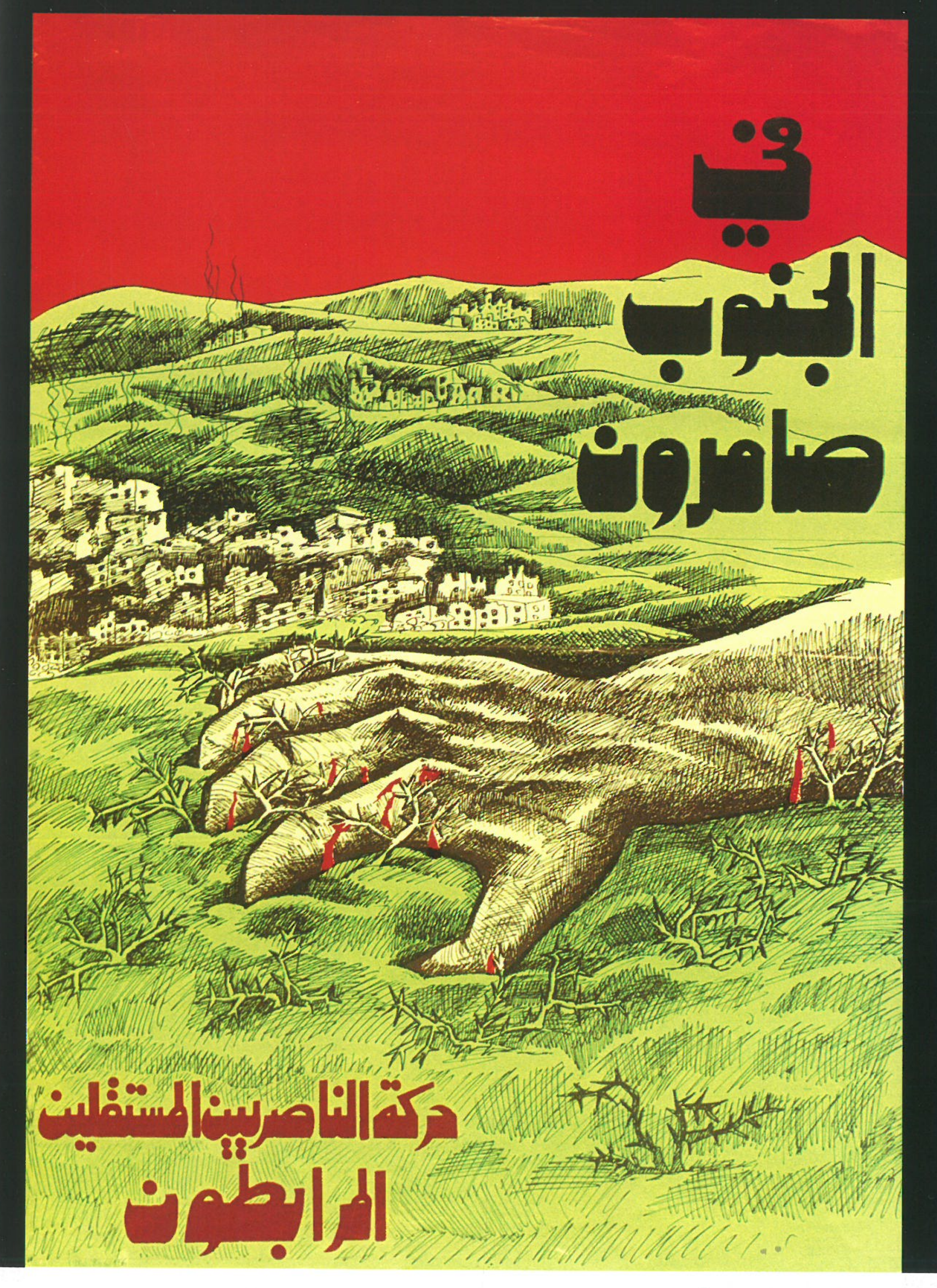
٥.١٥ التنظيم، ١٩٧٧
مجهول، ٥٩ × ٤٤ سم



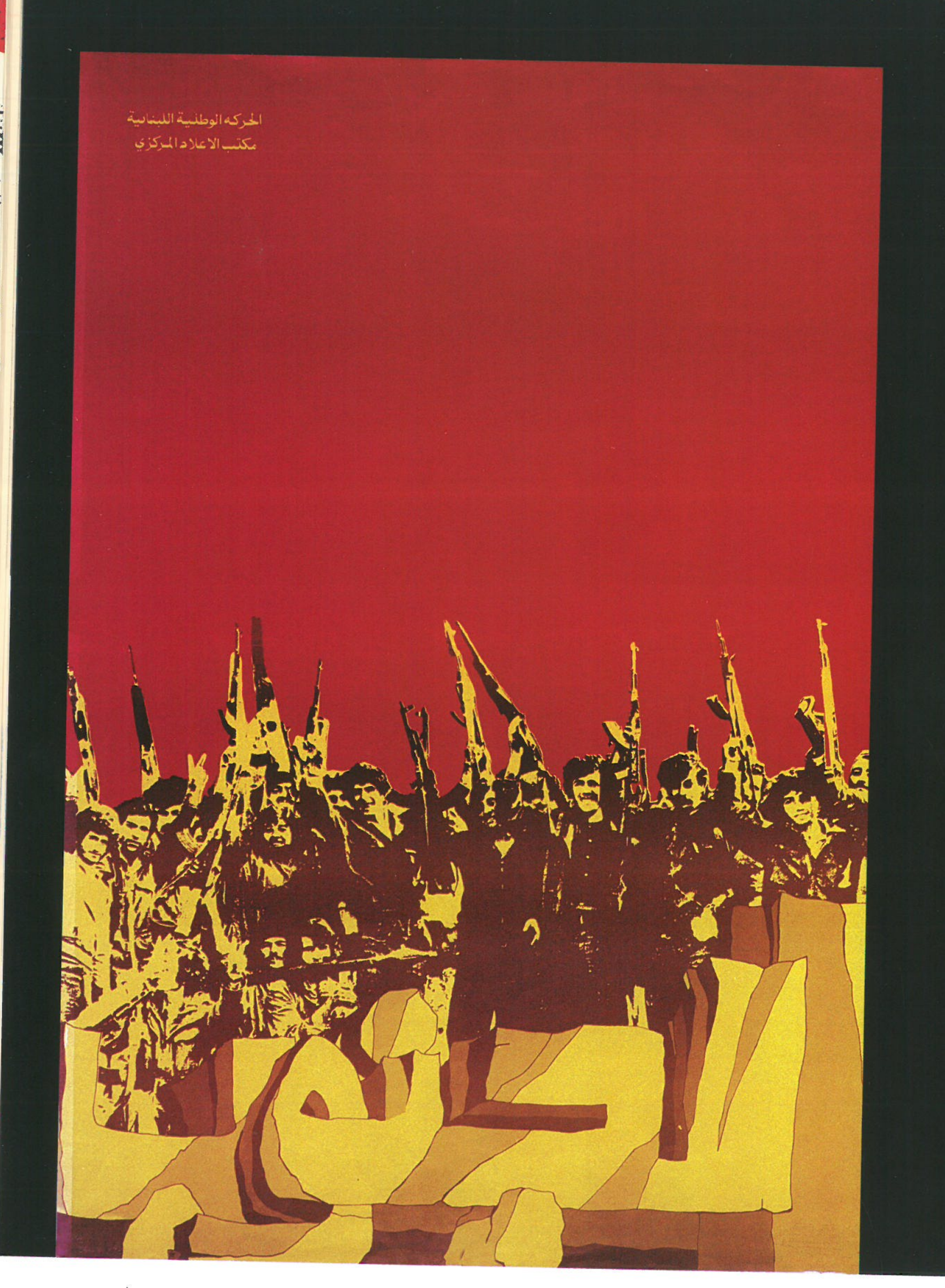

٥.١٧ ح. ١٩٧٨ ـ ١٩٨٠
مجهول، ٥٠ × ٣٦ سم

٥.١٨ القوّات اللبنانيّة، ح. ١٩٧٨
سامي حاتم، ٧٠ × ٥٠ سم

٥.١٦ القوّات اللبنانيّة، ح. ١٩٨١
مجهول



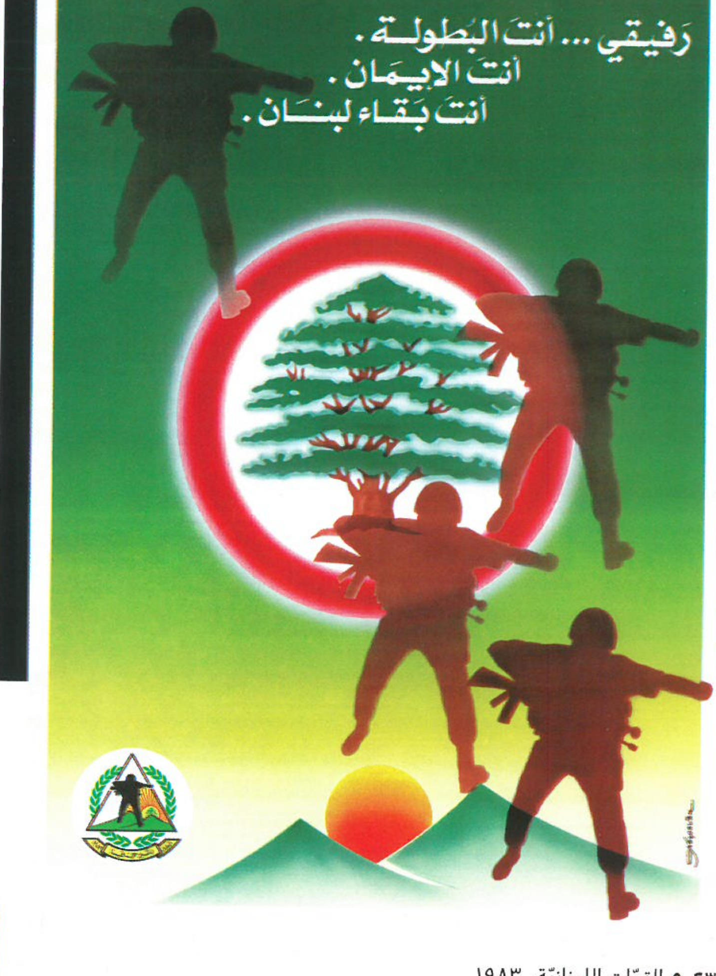
٥.٢١ حركة الناصريين المستقلّين «المرابطون»، ١٩٨٠
مجهول، ٦٩ × ٤٨ سم



٥.٢٢ الحركة الوطنيّة اللبنانيّة، ح. ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩
مجهول، ٨٢ × ٥٥ سم



٥.٢٧ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٤
تماري، ٤٤ × ٣٥ سم

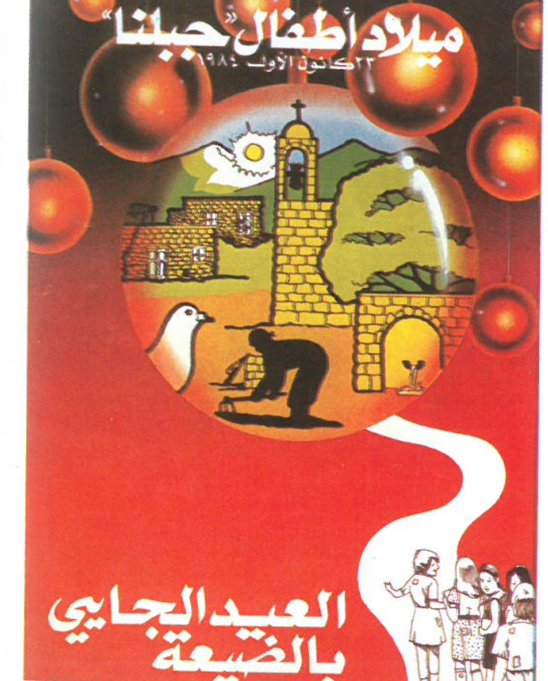


٥.٢٣ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٣
كسباريان، ٧٠ × ٥٠ سم

رفيقي المقاوم؛
أمام طلّتك، تنحني الشمس؛ وعند وقع أقدام بطولاتك، يسجد التاريخ.
دماء رفاقك الشهداء، ستحفر بأحرف من نور في كل قلب وعلى كل جبين.
فمن يموت في سبيل حرية الانسان، خير ممن يبقى حيًا بانتظار الموت.
رفيقي، أنت في الجبل صنعت المجد، والتاريخ سجل.
بإيمانك، حاربت من أجل قضية أثمن وأقدس وأعمق حتى من البقاء.
بصمودك، حافظت على وجودنا المسيحي الحرّ الكريم في هذا المحيط.
بمقاومتك، يتحدى ويصمد النوع في وجه الكثرة.
أنت المقاوم العنيد: من بيلا الى الاشرفية، من قنات الى زحلة،
من المطلّة الى يحمدون فدير القمر ... تبقى رمزًا للعيش الحرّ.
أنت درع شعبنا المسيحي، وسور حريته، وضمان ديمومته،
بسقوطك، يسقط.
ان بقاءنا اذًا، رهن بإيمانك وصمودك.
رفيقي المقاوم؛
أنت الشهادة للحق الذي هو لبنان، والدم التوقيع.

بشير حيّ فينا
ليبقى لبناننا

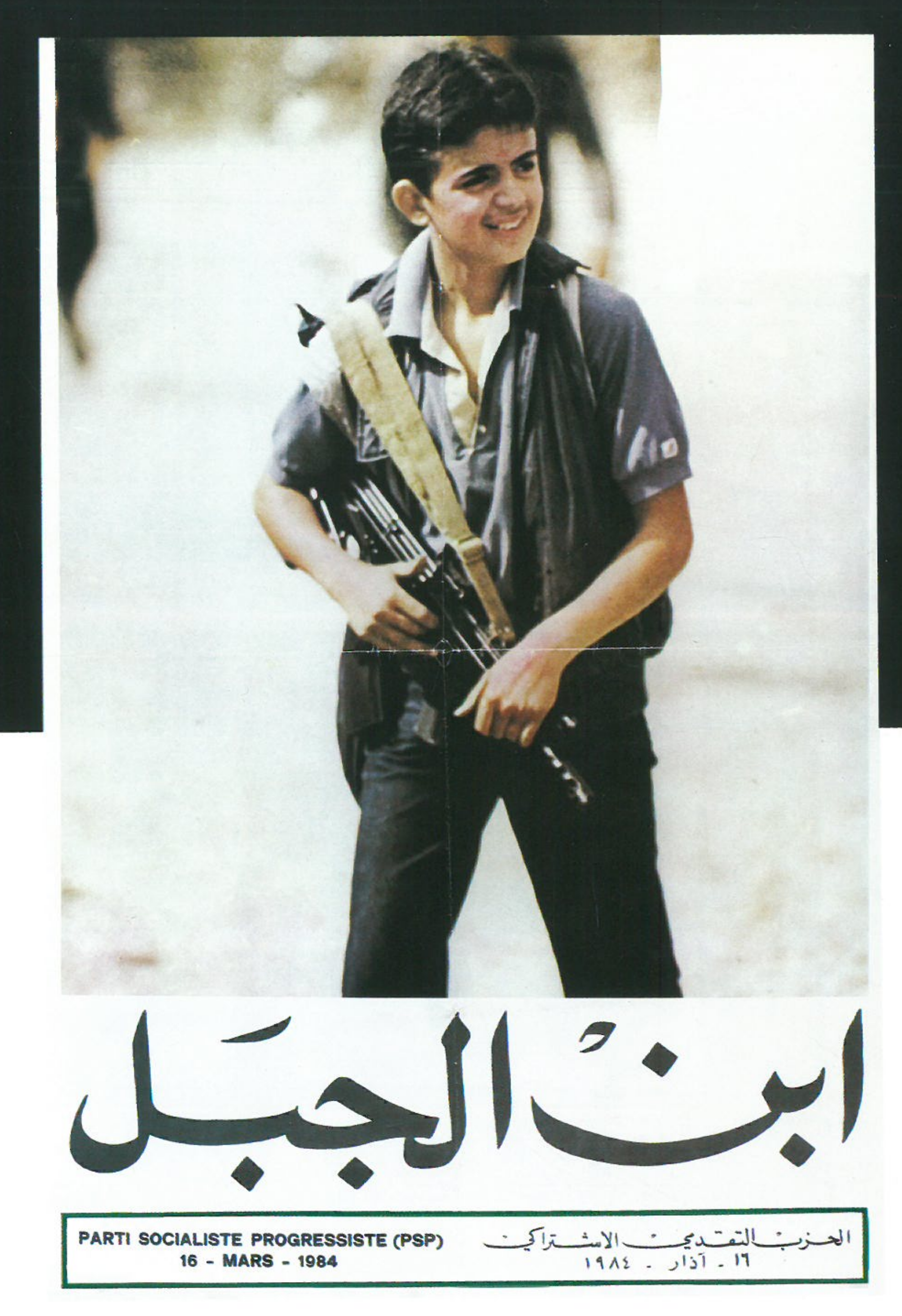
٥.٢٤ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٣
مجهول، ٧٠ × ٥٠ سم



٥.٢٦ القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٤
مجهول



٥.٢٥ شعار «جبلنا»
القوّات اللبنانيّة، ١٩٨٤
مجهول



٥.٢٨ الحزب التقدّمي الاشتراكي، ١٩٨٤
مجهول، ٦٤ × ٤٢ سم

ثبت المراجع

نظريات ومناهج

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991)

Barthes, Roland, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977)

Barthes, Roland, *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1983)

Chomsky, Noam, *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*, 2nd edn. (New- York: Seven Stories Press, 2002)

Chomsky, Noam and Edward S. Herman, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (New York: Vintage, 1998)

Cunningham, Stanley B., *The Idea of Propaganda: A Reconstruction* (Westport, CT: Praeger Publishers, 2002)

Ellul, Jacques, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes* (New York: Alfred A. Knopf, 1968)

Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1980)

Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977* (New York: Pantheon Books, 1980)

Hall, Stuart (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage Publications in association with Open University, 1997)

Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds), *Culture, Media, Language* (London: Routledge, 1980)

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)

Jenks, Chris, *Culture*, 2nd edn. (London: Routledge, 2005)

Jowett, Garth and Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, 3rd edn. (London: Sage Publications, 1999)

Kantorowicz, Ernst H., *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957)

Kellner, Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995)

Laclau, Ernesto, *New Reflections on the Revolution of Our Time* (London: Verso, 1990)

Laclau, Emesto and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 2nd edn. (London: Verso, 2001)

Laclau, Ernesto (ed.), *The Making of Political Identities* (London: Verso, 1994)

McQuail, Denis, *McQuail's Mass Communication Theory*, 3rd edn. (London: Sage Publications, 2005)

Marris, Paul and Sue Thomham, *Media Studies: A Reader*, 2nd edn. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999)

Mitchell, W.J.T. (ed.), *Landscape and Power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002)

Morley, David and Kuan-Hsing Chen (eds), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (London: Routledge, 1996)

Mouffe, Chantal, *On the Political* (London: Routledge, 2005)

Procter, James, *Stuart Hall* (London: Routledge, 2004)

Rabinow, Paul (ed.), *The Foucault Reader* (New York: Pantheon Books, 1972)

Rose, Gillian, *Visual Methodologies* (London: Sage Publications, 2001)

Torfing, Jacob, *New Theories of Discourse* (Oxford: Blackwell, 1999)

Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977)

Williams, Raymond, Keywords: *A Vocabulary of Culture and Society* (Oxford: Oxford University Press, 1985)

Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (New York: Marion Boyars, 1978)

الملصقات والتداعيات البصَريّة السياسيّة

Ades, Dawn, *The 20th-century Poster: Design of the Avant-Garde* (New York: Abbeville Press, 1984)

A'li, Abdulfazl (ed.). *The Graphic Art of the Islamic Revolution* (Tehran: Art Bureau of the Islamic Media Organization, 1985)

Balaghi, Shiva and Lynn Cumpert (eds), *Picturing Iran: Art, Society and Revolution* (London: I.B.Tauris, 2002)

Bartelt, Dana, *Both Sides of Peace: Israeli and Palestinian Political Poster Art* (Raleigh, NC: Contemporary Art Museum / University of Washington Press, 1998)

Bonnell, Victoria E., *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin* (Berkeley: University of California Press, 1997)

Chelkowski, Peter and Hamid Dabashi, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran* (London: Booth-Clibbom Editions, 1999)

Cushing, Lincoln, *¡Revolucion! Cuban Poster Art* (San Francisco: Chronicle Books, 2003)

Dickerman, Leah (ed-), *Building the Collective: Soviet Graphic Design 1917-1937* (New York: Princeton Architectural Press, 1996)

Evans, Harriet and Stephanie Donald (eds), *Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 1999)

Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Berkeley: University of California Press, 2000)

Frick, Richard (ed.), *The Tricontinental Solidarity Poster* (Bern: Comedia-Verlag, 2003)

Heller, Steven, 'Designing demons: the rhetoric of hate provides a different kind of meaning', *Eye* 41 (Autumn 2001), pp. 42-51

Heller, Steven, 'Designing heroes'. *Eye* 43 (Spring 2002), pp. 46-55

Keen, Sam, *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*, 2nd edn. (San Francisco: Harper and Row, 1988)

Kenez, Peter, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization*, 1917-1929 (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)

McQuiston, Liz, *Graphic Agitation: Social and Political Graphics Since the Sixties* (London: Phaidon, 2004)

Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy*, 1917-1946 (Chicago: University of Chicago Press, 1997)

Martin, Susan (ed.), *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba* 1965-1975 (California: Smart Art Press, 1996)

Powell, Patricia and Shitao Huo, *Mao's Graphic Voice: Pictorial Posters from the Cultural Revolution* (Wisconsin: Elvehjem Art Center, 1996)

Poynor, Rick, 'A symbol returns to its true colours', *Eye* 40 (Summer 2001), pp. 8-9

Rhodes, Anthony, *Propaganda: The Art of Persuasion, World War II* (Chelsea House Publishers, 1976)

Sarhandi, Daoud and Alina Boboc, *Evil Doesn't Live Here: Posters from the Bosnian War* (London: Laurence King, 2001)

Schnapp, Jeffrey T., *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster 1914-1989* (Milan: Skira, 2005)

Timmers, Margaret (ed.), *The Power of the Poster* (London: V&A Publications, 1998)

Weill, Alain (ed.), *Affiches politiques et sociales* (Paris: Somogy, 1995)

Welch, David, *The Third Reich: Politics and Propaganda* (London: Routledge, 1993)

Wlassikof, Michel and Philippe Delangle, *Signes de la collaboration et de la Resistance* (Paris: Autrement, 2002)

الثقافة البصَريّة في العالم العربي

AbiFares, Huda Smitshuijzen, *Arabic Typography: A Comprehensive Sourcebook* (London: Saqi Books, 2001)

الفن العراقي المعاصر، المجلّد الأول، الفنون البصَريّة (لوزان: Sartek، ١٩٧٧).

رسّامون عرب لكتب الأطفال، (باريس: معهد العالم العربي، ٢٠٠٣)

أتاسي، منى، بالتعاون مع سمير الصايغ (إعداد) **الفن التشكيلي المعاصر في سورية ١٨٩٨-١٩٩٨**، (دمشق: غاليري أتاسي، ١٩٩٨)

العزّاوي، ضياء، **فن الملصق في العراق: دراسة في نشأته وتطوّره ١٩٣٨-١٩٧٣** (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، ١٩٧٤)

بهنسي، عفيف، **الفن والقوميّة** (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥)

بهنسي، عفيف، **روّاد الفن الحديث في البلاد العربيّة** (بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٥)

بهنسي، عفيف، **الفن العربي الحديث بين الهُويّة والتبعية** (دمشق: دار الكتاب العربي، ١٩٩٧)

Bartelt, Dana, 'Palestinian artists tell their people's story through symbols and allegory', *Eye* 51 (Spring 2004), pp. 54-9

شختورة، ماريّا، **حرب الشعارات: لبنان ١٩٧٥-١٩٧٨** (بيروت: دار النهار، ١٩٧٨)

Douglas, Allen and Fedwa Malti-Douglas, *Arab Comic Strips: Politics of an Emerging Mass Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994)

Ettinghausen, Richard, *Arab Painting* (Geneva: Skira, 1977)

Fani, Michel, *Dictionnaire de la peinture au Liban* (Paris: Editions de l'Escalier, 1998)

Grabar, Oleg, *The Dome of the Rock* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006)

Grabar, Oleg, *Islamic Visual Culture, 1100-1800* (Aldershot: Ashgate / Variorum, 2006)

Kamouk, Liliane, *Modern Egyptian Art*, 1910-2003, rev. edn. (Cairo: American University in Cairo Press, 2005)

الملصق الفلسطيني: مجموعة عز الدين القلق (بيروت، منشورات الفجر، ١٩٧٩).

Lahoud, Edouard, *L'art contemporain au Liban* (Beyrouth: Dar el-Machreq Editeurs, 1974)

Massignon, Louis, *Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam* (Paris: P. Geuthner, 1921)

Mikdadi Nashashibi, Salwa (ed.), *Forces of Change: Artists of the Arab World* (Lafayette, CA: International Council for Women in the Arts, 1994)

مقداشي، حسنا رضا، ونبيل علي شعث، **فلسطين في طوابع البريد ١٨٦٥-١٩٨١**، الطبعة الثانية. (بيروت: دار الفتى العربي ١٩٨٥)

Naef, Silvia, *A la recherche d'une modernité arabe: l'évolution des arts plastiques en Egypte, au liban et en Iraq* (Geneva: Slatkine, 1996)

Papadopoulo, Alexandre, *Islam and Muslim Art*, trans. Robert Erich Wolf (London: Thames & Hudson, 1980)

الربيعي، شوكت، **الفن التشكيلي في الفكر الثوري العربي** (العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، سلسلة الفن، ١٩٧٩)

Safwat, Nabil, *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries* (London: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1996)

السعيد، شاكر حسن (تحرير)، **حوار الفن التشكيلي: محاضرة حول مظاهر الثقافة البصَريّة وعلاقتها بالفنون العربيّة والإسلاميّة** (عمان: عبد الحميد شومان ـ دارة الفنون، ١٩٩٥)

Scheid, Kirsten, 'The agency of art and the study of Arab modernity', *MIT Electronic Journal of Middle East Studies* 7 (Spring 2007)

Wedeen, Lisa, *Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric, and Symbols in Contemporary Syria* (Chicago: University of Chicago Press, 1999)

تاريخ لبنان وسياساته

Abou, Selim, *Bechir Gemayel, ou, L'esprit d'un peuple* (Paris: Editions Anthropos, 1984)

Abou Khalil, Joseph, *Les Maronites dans la guerre du Liban* (Paris: Edifra, 1992)

Abu Khalil, As'ad, 'Druze, Sunni, and Shi'ite political leadership in present-day Lebanon', *Arab Studies Quarterly* vii / 4 (Fall 1985), pp. 28-58

Ajami, Fouad, *The Vanished Imam* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986)

التحدّي والتصدّي: توثيق عمليّات جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة، إعداد جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة (دمشق: دار طلاس، ١٩٨٨)

Aulas, Marie-Christine, 'The socio-ideological development of the Maronite community: the emergence of the Phalanges and the Lebanese Forces', *Arab Studies Quarterly* vii / 4 (Fall 1985), pp. 1-27

Beydoun, Ahmad, *Le Liban: itinéraires dans une guerre incivile* (Paris: Editions Karthala, 1993)

Binder, Leonard (ed.), *Politics in Lebanon* (New York: Wiley, 1996)

Chami, Joseph, *Chronicle of a War 1975-1990* (Beirut: Le Memorial du Liban, 2005)

Corm, Georges, *Géopolitique du conflit Libanais* (Paris: La Déecouverte, 1986)

Dajani, Nabil, *Disoriented Media in a Fragmented Society: The Lebanese Experience* (Beirut: American University of Beirut, 1992)

Davis, Joyce M., *Martyrs: Innocence, Vengeance and Despair in the Middle East* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003)

Fisk, Robert, *Pity the Nation: Lebanon at War* (Oxford: Oxford University Press, 1990)

Gellner, Ernest and John Waterbury (eds), *Patrons and Clients in Mediterranean Societies* (London: Duckworth, 1977)

Halawi, Majed, *Against the Current: The Political Mobilization of the Shi'a Community in Lebanon* (Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Information Service, 1996)

Hamdan, Kamal, *Le conflit libanais: communautés religieuses, classes sociales et identité nationale* (France: Garnet, 1997)

Hanf, Theodore, *Coexistence in Wartime Lebanon: Decline of a State and Rise of a Nation* (London: Centre for Lebanese Studies in association with I.B.Tauris, 1993)

Harb, Mona, 'Know thy enemy: Hizbullah, «terrorism» and the politics of perception', *Third World Quarterly* xxvi / 1 (2005), pp. 173-97

Harik, Judith, *The Public and Social Services of the Lebanese Militias* (Oxford: Centre for Lebanese Studies, 1994)

Johnson, Michael L., *Class and Client in Beirut: The Sunni Muslim Community and the Lebanese State, 1840-1985* (London: Ithaca Press, 1986)

Joumblatt, Kamal, *I Speak for Lebanon*, as recorded by Philippe Lapousterle, trans. Michael Pallis (London: Zed Press, 1982)

Kassir, Samir, *La guerre du Liban: de la dissension nationale au conflit régional: 1975-1982* (Paris: Editions Karthala, 1994)

Khalaf, Samir, *Lebanon's Predicament* (New York: Columbia University Press, 1987) Khazen, Farid el-, 'Kamal Jumblatt, the uncrowned Druze prince of the left'. *Middle Eastern Studies* xxiv / 2 (April 1988), pp. 178-205

Khazen, Farid el-. *The Breakdown of the State in Lebanon, 1967-1976* (London: I.B.Tauris, 2000)

Khazen, Farid el-, 'Political parties in postwar Lebanon: parties in search of partisans', *Middle East Journal* lvii (Autumn 2003)

Khazen, Farid el-, 'Ending conflict in wartime Lebanon: reform, sovereignty and power, 1976-88', *Middle Eastern Studies* xl / i (2004), pp. 65-84

محسن، محمد، الحرب الإعلامية: نموذج الإعلام المقاوم في لبنان (بيروت: دار الندى، ١٩٩٨)

'Moslem and leftist organizations: Al Murabitoun', *Middle East Reporter*, 28 November 1987, pp. 7-9

'Moslem and leftist organizations: the Amal movement', *Middle East Reporter*, 31 October 1987, pp. 7-9

'Moslem and leftist organizations: Communist organizations', *Middle East Reporter*, 14 November 1987, pp. 9-10

'Moslem and leftist organizations: Hizbullah', *Middle East Reporter*, 7 November 1987, pp. 8-10

'Moslem and leftist organizations: the National Syrian Social Party', *Middle East Reporter*, 21 November 1987, pp. 7-9

Odeh, B.J., *Lebanon, Dynamics of Conflict: A Modern Political History* (London: Zed Books, 1985)

Pipes, Daniel, 'Radical politics and the Syrian Social Nationalist Party', *International Journal of Middle East Studies* xx / 3 (August 1988), pp. 303-24

نعيم قاسم، حزب الله: المنهج.. التجربة.. المستقبل (بيروت، دار الهادي: ٢٠٠٩).

Rabinovich, Itamar, *The War for Lebanon, 1970-1983* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984)

Ranstorp, Magnus, *Hizb'allah in Lebanon: The Politics of the Western Hostage Crisis* (Hampshire: Macmillan, 1997)

Reuter, Christoph, *My Life Is a Weapon: A Modern History of Suicide Bombing* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004)

سعادة، أنطون، المحاضرات العشر ١٩٤٨ (بيروت: الحزب السوري القومي الاجتماعي، دون تاريخ)

Saad-Ghorayeb, Amal, *Hizbu'llah: Politics and Religion* (London: Pluto Press, 2002)

Salibi, Kamal, 'The Lebanese identity', *Journal of Contemporary History* vi, 'Nationalism and Separatism' (1971), pp. 76-81, 83-6

Salibi, Kamal, *Crossroads to Civil War: Lebanon, 1958-76* (Delmar, NY: Caravan Books, 1976)

سيف، رولان، **أنطون سعادة زعيم المستقبل** (بيروت، ميكا، ١٩٩٩)

شمس الدين، محمد مهدي، **ثورة الحسين: ظروفها الاجتماعيّة وآثارها الإنسانيّة** (بيروت: دار التعارف للمطبوعات، بدون تاريخ)

شرارة، وضّاح، **حروب الاستتباع** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٩)

شرورو، فضل، **الأحزاب والتنظيمات والقوّات السياسيّة في لبنان ١٩٣٠-١٩٨٠** (بيروت: دار المسيرة، ١٩٨١)

Snider, Lewis, 'The Lebanese Forces: their origins and role in Lebanon's politics', *Middle East Journal* xxxviii (Winter 1984), pp. 1-33

Snider, Lewis and Edward Haley (eds), *Lebanon in Crisis: Participants and Issues* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1979)

Stoakes, Frank, 'The supervigilantes: the Lebanese Kataeb Party as a builder, surrogate and defender of the state', *Middle Eastern Studies* xi / 3 (October 1975)

Tar Kovacs, Fadia Nassif, *Les rumeurs dans la guerre du Liban: les mots de la violence* (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1998)

Trabouisi, Fawwaz, *A History of Modern Lebanon* (London: Pluto Press, 2007)

ذبيان، سامي، **الحركة الوطنيّة اللبنانيّة** (بيروت: دار المسيرة، ١٩٧٧)

مصادر الملصقات

أبو الفضل علي، **الفن الجرافيكي في الثورة الإسلاميّة** (طهران: مكتب الفنون في المنظّمة الإسلاميّة للإعلام، ١٩٨٥): الشكلان ١.٣٠ و١.٣١

الجامعة الأمريكية في بيروت، مكتبة المجموعات والمحفوظات، بيروت: الأشكال ١.٧ و١.١٨ و١.١٩ و١.٢٢ و١.٢٧ و٢.٤ و٢.٥ و٢.٧ و٢.٨ و٢.١١ و٢.١٧ و٢.٢٦ و٣.١١ و٣.١٦ و٣.٢١ و٣.٢٤ و٣.٢٥ و٤.١٩ و٤.٢٤ و٤.٢٥ و٤.٣٩ و٥.١ و٥.٣ و٥.٤ و٥.٩ و٥.١١ و٥.١٣ و٥.١٥ و٥.١٧ و٥.١٨ و٥.٢٠-٥.٢٢

مجموعة كارل باسيل، بيروت: الأشكال ٢.٢ و٢.٢١ و٣.٤ و٣.٥ و٥.١٤

مجموعة عبّودي بو جودة، بيروت: الأشكال ١.١ و١.٨ و٢.٣ و٣.١-٣.٣ و٣.٨ و٣.٩ و٣.١٧ و٣.١٩ و٣.٢٧ و٤.٢-٤.٥ و٤.٢٢ و٤.٣٠ و٤.٣١-٤.٣٥ و٥.٧

المكتب الإعلامي لحزب الله (أراشيف الملصقات)، بيروت: الأشكال ١.٣٢ و٢.٢٤ و٢.٢٥ و٢.٢٧ و٢.٢٨ و٣.٢٠ و٣.٢٩ و٤.٢٠ و٤.٢٦ و٤.٢٩ و٤.٣٦-٤.٣٨ و٤.٤٠-٤.٤٢ و٥.٥ و٥.٦ و٥.١٠ و٥.٢٨

مجموعة أراشيف مؤسسة هوفر، ستانفورد، كاليفورنيا: الشكلان ٢.٥ و٥.٢٤

مجموعة وسيم جبر، بيروت، لبنان: الأشكال ٣.١٣ و٣.١٤ و٥.٢٣ و٥.٢٧

مجموعة زينة معاصري، بيروت: الأشكال ١.٢-١.٦ و١.٩-١.١٧ و١.٢٠ و١.٢١ و١.٢٣ و١.٢٤ و١.٢٨ و١.٢٩ و١.٣٣ و٢.١ و٢.٦ و٢.٩ و٢.١٠ و٢.١٢-٢.١٦ و٢.١٨ و٢.٢٠ و٢.٢٢ و٢.٢٣ و٣.٦ و٣.٧ و٣.١٠ و٣.١٢ و٣.١٥ و٣.٢٢ و٣.٢٣ و٣.٢٦ و٣.٣٠ و٤.١ و٤.٦-٤.١٣ و٤.١٦ -٤.١٨ و٤.٢١ و٤.٢٣ و٤.٢٧ و٤.٢٨ و٥.٨ و٥.١٢ و٥.١٩

الحزب التقدّمي الاشتراكي (أراشيف الملصقات)، المختارة، لبنان: الأشكال ٢.١٩ و٣.١٨ و٣.٢٨

مسرد

أ

زينة معاصري مصمّمة فنيّة، وأستاذة مشاركة في قسم التصميم الغرافيكي التابع لـ«الجامعة الأميركية في بيروت». منذ العام ٢٠٠٤، بدأت مشروع بحث عن المصلقات السياسيّة في الحرب الأهليّة اللبنانيّة. وأقامت معرضاً لمجموعة واسعة من هذه الملصقات في بيروت، بعنوان «ملامح النزاع»، ضمن منتدى «اشغال داخلية ٤» (٢٠٠٨). وشارك المعرض في «بينالي إسطنبول الدولي» (٢٠٠٩).

يمتدّ حقل اهتمامها في مجالي التعليم والبحوث، ليشمل نظريّات التصميم الغرافيكي وتاريخه، وتاريخ تصميم الملصق في العالم العربي، ومختلف أشكال التعبير الملتزمة اجتماعياً وسياسياً في مجال التصميم الغرافيكي. وقد أشرفت مع أنيا لوتز، كمحرّرة ومديرة فنيّة، على مشروع كتاب *Greetings from Beirut* «من بيروت مع أطيب التمنيات» (شيفت، برلين ٢٠٠٣).
كما شاركت كمحرّرة ومصمّمة فنيّة في كتاب *Mapping Sitting: on Portraiture and Photography* (المؤسسة العربيّة للصورة، و«مايند ذي غاب»، بيروت ٢٠٠٢). وشاركت في تجربة «زوايا» (جريدة الثقافة الحيّة للشباب العربي)، كمديرة فنيّة وعضوة في هيئة التحرير (بيروت ٢٠٠١ - ٢٠٠٧).

نُشرت أعمالها وعُرضت في العديد من الدوريّات والمعارض الفنيّة الدوليّة. وحازت جائزة «أجمل كتب في سويسرا للعام ٢٠٠٥» عن تصميمها كتاب *Territoire Méditerrannée* «في رحاب المتوسّط» مع ماثيو كريست (بروهلفيسيا - المؤسسة الثقافية السويسرية، ولابور إي فيديس، جنيف ٢٠٠٤).



بين عامي ١٩٧٥و ١٩٩٠، غصّت جدران المدن والقرى اللبنانيّة بالملصقات السياسيّة التي نشرتها مختلف الأطراف المتحاربة، بغية تعبئة أنصارها وإثارة تعاطف شعبيّ مع قضاياها. هكذا ترافق الأداء العسكري على الجبهات وخطوط التماسّ المتغيّرة، مع حرب أخرى تدور حول العلامات البصَريّة، والاستيلاء الرمزي على الأرض.

في هذا الكتاب الغنيّ بالوثائق البصَريّة، تسرد لنا زينة معاصري مسار النزاع على لبنان وخلفيّاته وتجسيداته، من خلال حرب الملصقات التي اجتاحت شوارعه، واحتوت على معانٍ ودلالات متناقضة، وممارسات جمالية متنوّعة. ترصد معاصري اختلاف التداعيات البصَريّة وتحوّلاتها في زمن الحرب، وتربطها بتعدّد تجلّيات الهُويّة السياسية والمتخيل الجماعي وتحوّلهما في خضمّ النزاع الأهلي. وتقترح إعادة نظر جذريّة لمفهوم الملصق السياسي الذي طالما اختزل إلى مجرّد أداة إقناع جماهيرية أو «بروباغندا».

يجمع «ملامح النزاع» بين الإحاطة بسياق الحرب الأهليّة اللبنانيّة، والرصد التحليلي لتجلّياتها البصَريّة والإعلامية. ويقدّم مساهمة لافتة في فهم حيثيات الثقافة البصَريّة، وتوظيفها لقراءة تاريخ الصراعات السياسية في لبنان والعالم العربي.

ISBN 978-9953-417-74-5
9 789953 417745 >